

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES – IA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

LETICIA SOTERO DE ABREU

DESAPARECIMENTOS:
EXISTÊNCIAS INTERMITENTES



PORTO ALEGRE

2021

LETICIA SOTERO DE ABREU

DESAPARECIMENTOS: EXISTÊNCIAS INTERMITENTES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

PORTO ALEGRE
2021

CIP - Catalogação na Publicação

de Abreu, Leticia Sotero
DESAPARECIMENTOS: existências intermitentes /
Leticia Sotero de Abreu. -- 2021.
196 f.
Orientador: Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Desaparecimentos. 2. Narrativa. 3. Memória. 4.
Corpo. 5. Fotografia. I. Ribeiro, Niura Aparecida
Legramante, orient. II. Título.

LETICIA SOTERO DE ABREU

DESAPARECIMENTOS: EXISTÊNCIAS INTERMITENTES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul -UFRGS, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Aprovado em: 28 de abril de 2021

Professora Doutora Niura Aparecida Legramante Ribeiro
PPGAV/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professora Doutora Ana Zeferina Maio
ILA/Universidade Federal do Rio Grande

Professora Doutora Silvana Boone
IA/Universidade de Caxias do Sul

Professora Doutora Mônica Zielinsky
Convidada externa - PPGAV/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Doutor Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
PPGAV/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PORTO ALEGRE
2021



AGRADECIMENTOS

Minha Luzia costuma ilustrar com as mãos o tamanho do mundo, afastando ou aproximando as palmas negras enquanto fala. Hoje, friccionando minhas mãos sobre o suporte, encarno na escrita os sentimentos imensuráveis, tentando encaixar os últimos – quase – três anos em um único verbo: AGRADEÇO.

À CAPES pela concessão de auxílio financeiro que permitiu a dedicação plena a esta pesquisa. A todos aqueles que trabalham para que o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul possa acolher sonhos materializados em pesquisa. Agradeço carinhosamente os desejos de bom-dia proferidos sempre que cruzava a pesada porta do Instituto de Artes.

Aos artistas André Penteado, Sabrina Pestana, Henrique Carneiro, Mariela Sancari e Maria Soledad Nívoli, pelo acolhimento, permitindo-me crer que o compartilhamento da dor, mais do que sensível, é corajoso.

À historiadora Ann Longmore-Etheridge, agradeço pela generosidade em abrir seu acervo, mas, especialmente, pelo empenho em manter vivas culturas imagéticas tão silenciadas.

À minha orientadora, Professora Doutora Niura Aparecida Legramante Ribeiro, pelo generoso aceite desta pesquisa. Agradeço pelo respeito da escuta sempre atenciosa e generosa de cada um dos significados aqui transcritos, mas especialmente por me permitir arriscar dar forma à saudade agenciada na palavra.

Ao Professor Doutor Alexandre Ricardo Santos pela seriedade e empenho de suas pesquisas que chegaram até mim anos atrás, quando o ingresso no PPGAV ainda parecia um sonho distante. Agradeço especialmente por me lembrar que memórias não se apagam, se transformam.

À Professora Doutora Mônica Zielinsky pelo olhar humanizado e sensível às imagens que, antes das formas e cores, possuem significados a serem descobertos.

Ao Professor Doutor Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, que, mesmo em tempos de obscurantismo e de desmontes intentados contra o ensino público, resiste e coordena tão humanamente o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Agradeço por ter me mostrado que um *falso problema de pesquisa* é um problema a ser ainda desvendado, obrigada por ter me ajudado nesta descoberta.

À Professora Doutora Silvana Boone, pela amável receptividade ao convite para fazer parte desta pesquisa.

À Professora Doutora Ana Zeferina Maio, antes de agradecer, preciso dizer que ainda me lembro das primeiras horas das manhãs de segundas-feiras religiosamente frias na cidade de Rio Grande-RS e um desses dias no qual interrompemos a rigorosidade da academia diante do convite para dançar ao som de *Socorro* de Arnaldo Antunes. Cansados dançamos, rimos e fomos felizes cantarolando sobre *qualquer coisa que se sinta, deve ter algum que sirva, qualquer coisa que se sinta*. E sentimos, emocionamos e vivenciamos a possibilidade de sermos leves. Minha querida, obrigada por nos tirar para dançar. Meus pés seguem agitados, agradeço por acompanhá-los em mais este percurso. Sim, Ana, *o resto parece-se apenas com a vida*.

Aos amigos, longe da injustiça de esquecer um nome ou outro agradeço a todos aqueles aos quais cabem os significados mais básicos de *amizade*. Pelo amor e pelo amparo eu agradeço.

Ao Girassol que direcionou meus olhos, mesmo nos dias mais sombrios, me mostrando que há humanidade em ser vulnerável e que *ser humano é ser junto* e ser junto é *ser* MUITO. Sim, vamos juntas!

Agradeço a minha família, em especial as mulheres que me ensinaram a ser resistência, mesmo nas quedas. O que couber neste parágrafo é pouco. Agradeço à minha mãe por ter me dado a vida tantas vezes e por ter me ensinado a ser tão leve e sutil como algodão, mas ter me ensinado a ser tão forte quanto rocha. Agradeço a minha irmã pela generosidade dos dias.

Agradeço minha avó por me abrigar sob a velha máquina *Singer* ou sob seus braços. Minha Luzia, os teus olhos marcados pelo tempo são os mais lindos que eu pude ver, estou certa de que não existem outros olhos que tocaram a superfície do mundo com tanta doçura. Agradeço por ser minha LUZ(ia).

Agradeço ao meu pai, cujas mãos não tatearão estas páginas... cujo os olhos não saberão que, mesmo sem a prudência da escrita e mesmo que doa o calo nos dedos de minha mão direita, sua imagem fragmentada não será capaz de torná-lo diferente do que foi: meu pai.

Desejaria abraçá-los, porém, neste momento de distâncias, eu apenas agradeço.

“

[...] a saudade é um enigma. Na lusofonia, a saudade parece dizer duma situação do sujeito no tempo e no espaço que se constrói entre a perda do passado e a esperança de um retorno. Ela procede de uma colocação a distância. Essa colocação a distância é simétrica à posição do exilado, longe de sua origem, desviado em seu presente e sonhando com um futuro melhor e indeciso [...] presença que afirma ausência, ausência que afirma a presença. A saudade não mata, ela mantém vivo quem sofre dela, ela instala o sujeito em seu tempo de origem e destino, ela assegura tanto os limites quanto os sonhos e a imaginação. E também ninguém mata a saudade, mas toda tentativa de acabar com ela a renova, instaura-a de novo. Afinal, morrer de saudade é dizer desse doce sofrimento que ela inflige, e matar a saudade é tentar se livrar dela para a ela melhor se entregar. Uma contradição permanente.”

- Augustin de Tugny, *O Presente da saudade*.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada aborda a ausência do corpo-matéria, o desaparecimento da lembrança e a restituição da memória condensada no corpo-imagem, bem como reflete sobre os limites do corpo secundário assumido pelo suporte fotográfico, isto é, o que salta o corpo-imagem para nos olhar em retorno? Autores como Baruch Espinoza e Roland Barthes dirão que é o *afeto*; Walter Benjamin, por sua vez, diria que tratamos da *aura*. Colocados em diálogo com pensadores que versam sobre luto, memória e desaparecimento, estes autores subsidiarão o aprofundamento de uma série de questões que circundam a imagem como possibilidade de [re]descoberta da existência desaparecida por meio do corpo secundário gestado na imagem. Com a emergência da temática memorial e confessional na arte contemporânea, a catarse do ser e do sentir torna-se visual. As reverberações da fotografia como arquétipo de busca serão analisadas tendo a narrativa familiar como bússola norteadora para a [re]construção identitária. Ademais, concebo a presença como fato intermitente que se intervala entre o desaparecimento e a nova forma de existir, disto decorre a ambiguidade do conhecer, encontrar, criar, construir, expressas no destaque do prefixo [re]. Ancorada nas questões de cunho confessional elaboradas pelos artistas contemporâneos brasileiros Henrique Carneiro, Sabrina Pestana e André Penteado, bem como pelas artistas argentinas Maria Soledad Nívoli e Mariela Sancari nos dias subsequentes de seus lutos, a necessidade da resignificação (ou reconstrução) da matéria por meio da imagem artística delinear-se-á no contorno da criação de dispositivos de lembrança fundados na imagem fotográfica, encontrando fruição na imagem como meio de materialização do corpo ausente.

Palavras-chave: Desaparecimentos. Narrativa. Memória. Corpo. Fotografia.

ABSTRACT

The research presented here addresses the absence of the body-matter, the disappearance of memory and the surrender of condensed memory in the body-image, as well as reflecting on the limits of the secondary body assumed by the photographic support, that is, what alt the body- image to look at us in return? Authors such as Baruch Espinoza and Roland Barthes will say that it is *affection*; Walter Benjamin, in turn, would say that we deal with the *aura*. Placed in dialogue with thinkers who deal with mourning, memory and disappearance, these authors will subsidize the deepening of a series of questions that surround the image as a possibility of [re]discovery the disappeared existence through the secondary body generated in the image. With the emergence of the memorial and confessional theme in contemporary art, the catharsis of being and feeling becomes visual. The reverberations of photography as a search archetype will be analyzed with the family narrative as a guiding compass for the [re]construction of identity. Furthermore, I conceive of presence as an intermittent fact that intervenes between the disappearance and the new way of existing, from this arises the ambiguity of knowing, finding, creating, building, expressed in the prominence of the prefix [re]. Anchored in the confessional questions elaborated by the contemporary Brazilian artists Henrique Carneiro, Sabrina Pestana and André Penteado, as well as by the Argentine artists Maria Soledad Nívoli and Mariela Sancari in the subsequent days of their mourning, the need for the resignification (or reconstruction) of the matter through the artistic image will be outlined in the outline of the creation of memory devices based on the photographic image, finding fruition in the image as a means of materializing the absent body.

Keywords: Disappearances. Narrative. Memory. Body. Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Rithy Panh, <i>L'image Manquante</i> , 2013. Fonte: Compilação da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	29
Figura 2 - Rithy Panh, <i>L'image Manquante</i> , 2013. Fonte: Compilação da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	32
Figura 3 - Rithy Panh, <i>L'image Manquante</i> , 2013. Fonte: Compilação da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	32
Figura 4 - Rithy Panh, <i>L'image Manquante</i> , 2013. Fonte: Compilação da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	33
Figura 5 - Rithy Panh, <i>L'image Manquante</i> , 2013. Fonte: Compilação da autora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	33
Figura 6 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Musée d'Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/un-enterrement-a-ornans130.html?no_cache=1 . Acesso em: janeiro de 2021.....	52
Figura 7 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Detalhamento feito pela autora.....	53
Figura 8 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Detalhamento feito pela autora.....	53
Figura 9 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Detalhamento feito pela autora.....	54
Figura 10 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Detalhamento feito pela autora.....	54
Figura 11 - Gustave Courbet, <i>Un Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850. Fonte: Detalhamento feito pela autora.....	55
Figura 12 - Gustave Courbet, <i>La Toilette de la Morte</i> , circa 1850. Fonte: Smith College Museum of Art. Disponível em: https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=al&t=objects&type=all&f=&s=courbet&record=0 . Acesso em: janeiro de 2021.....	56
Figura 13 - Pierre Le Rouge, <i>La Danse Macabre</i> , 1486. Fonte: Biblioteca Municipal de Grenoble. Disponível em: http://pagella.bm-grenoble.fr/BMG.html?id=Bmg-0002414 . Acesso em: janeiro de 2021.....	58

Figura 14 - Pierre Le Rouge, <i>La Danse Macabre</i> , 1486. Fonte: Biblioteca Municipal de Grenoble. Disponível em: http://pagella.bm-grenoble.fr/BMG.html?id=Bmg-0002414 Acesso em: janeiro de 2021.....	58
Figura 15 - Leticia Abreu, <i>Transbordar-me-ei</i> , 2016. Fonte: Arquivo Pessoal.....	65
Figura 16 - Gilmar Abreu, Sem título, 2015. Fonte: Arquivo Pessoal.....	66
Figura 17 - Maria Sotero Abreu, Sem título, 1995. Fonte: Arquivo Pessoal.....	68
Figura 18 - Maria Sotero Abreu, Sem título, 2019. Fonte: Compilação do álbum familiar, arquivo pessoal.....	69
Figura 19 - Autor desconhecido, 1889. Fonte: Wikimedia Commons, domínio público. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AKafka_6_years.jpg&psig=AOvVaw2WtnjqknoZe4SjzQ56ZG&ust=1613832439909000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKip8L2Y9u4CFQAAAAAdAAAAABAD . Acesso em: janeiro de 2021.....	74
Figura 20 - M. Klempfner, 1888. Fonte: Wikimedia Commons, domínio público. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFranz_Kafka&psig=AOvVaw2WtnjqknoZe4SjzQ-56ZG-&ust=1613832439909000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKip8L2Y9u4CFQAAAAAdAAAAABAJ . Acesso em: janeiro de 2021.....	74
Figura 21 - Leticia Abreu, Sem título, sem data. Fonte: arquivo pessoal.....	79
Figura 22 - Benoît-Louis Prévost, Sem título, 1769. Fonte: Gravura impressa no livro de poemas <i>La Peinture: poëme em trois chants</i> , do dramaturgo francês Antoine-Marin Lemierre. Disponível em: https://www.alamy.com/la-peinture-pome-en-trois-chants-la-nature-toi-qui-prs-dune-lampe-dans-un-jour-obfcuvis-les-traits-dun-amant-vaciller-furie-mur-a-z-lapeintur-e-palpitais-courus-cette-image-fombre-et-de-tes-doigts-lgers-tr aant-les-bords-de-lombre-yfixas-avec-tranports-fous-ton-il-captivlobjet-que-dans-ton-cur-lamour-avoit-gravceil-toi-dont-linventive-fldelle-tendreflefit-clore-autrefois-le-defii n-dans-la-grcedu-fein-de-ces-dferts-lieux-jadis-renommso-parmi-les-dbris-des-palais-c omfurassur-les-tronons-pars-descolonnes-rompuesles-traces-de-ton-nom-font-encore -apperue-image339159129.html . Acesso em: janeiro de 2021.....	83
Figura 23 - Jean-Baptist Regnault, <i>L'Origine de la Peinture</i> , 1786. Fonte: Museu Chateau de Versailles. Disponível em: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-baptiste-regnault_l-origine-de-la-peinture_huile-sur-toile_1786 . Acesso em: janeiro de 2021.....	85
Figura 24 - Joseph-Benoît Suvée, <i>L'invention de l'art du dessin</i> , 1791. Fonte: Museu Groeninge. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Benoit_Suvee,_The_Invention_of_the_Art_of_Drawing,_1791._Groeningemuseum,_Bruges.jpg . Acesso em: janeiro de 2021.....	87
Figura 25 - Jeanne-Elisabeth Chaudet, <i>Dibutade venant visiter le portrait de son amant</i> , Tableau de M ^{me} , 1810. Fonte: Tese de doutoramento de Américo L. N. Marcelino. Disponível	

em: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8412 . Acesso em: janeiro de 2021.....	89
Figura 26 - Autor desconhecido, Fotografia sem título de Samuel Auster, 1940. Fonte: Imagem de capa da edição original de A Invenção da Solidão, 1982.....	93
Figura 27 - Autor desconhecido, <i>The Empty Chair</i> , circa 1890. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	94
Figura 28 - Mariela Sancari, Sem título, 2014. Fonte: Página oficial da artista. Disponível em: https://www.marielasancari.com/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	98
Figura 29 - Mariela Sancari, <i>Moisés</i> , 2014 - 2015. Fonte: Página oficial da artista. Disponível em: https://www.marielasancari.com/moises . Acesso em: janeiro de 2021.....	100
Figura 30 - Mariela Sancari, <i>Moisés</i> , 2014 - 2015. Fonte: Página oficial da artista. Disponível em: https://www.marielasancari.com/moises . Acesso em: janeiro de 2021.....	101
Figura 31 - Hippolyte Bayard, <i>Le Noyé</i> , 1839. Fonte: L'Atelier des ícones - Carnet de recherches d'André Gunthert (archive). Disponível em: https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2865 . Acesso em: julho de 2021.....	103
Figura 32 - Mariela Sancari, série <i>Moisés</i> , 2014 - 2015. Fonte: Página oficial da artista. Disponível em: https://www.marielasancari.com/moises . Acesso em: janeiro de 2021.....	105
Figura 33 - Mariela Sancari, Fotolivro <i>Moisés</i> , 2015. Fonte: Página oficial da artista. Disponível em: https://www.marielasancari.com/moises . Acesso em: janeiro de 2021.....	106
Figura 34 - Autor desconhecido, Representação devocional de Santa Luzia, obra não datada. Fonte: Feast of St. Lucy – The Fish Eaters Page. Disponível em: https://www.fisheaters.com/customsadvnt6a.html . Acesso em: janeiro de 2021.....	109
Figura 35 - Autor desconhecido, Representação Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento, obra não datada. Fonte: Pinterest. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/561683384777197719/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	114
Figura 36 - Autor desconhecido, <i>O Cálice Inesgotável</i> , obra não datada. Fonte: Mosteiro Vladychny. Disponível em: https://alcojet.ru/pt/obschee/the-icon-is-an-inexhaustible-cup-from-which-it-protects-icon-inexhaustible-chalice-what-helps-and-where-to-hang.html . Acesso em: janeiro de 2021.....	115
Figura 37 - Stefan Niedorezo, <i>Our Lady of the Sign</i> , 2008. Fonte: Sanctuary of The Divine Mercy in Chicago. Disponível em: http://legacy.chicagocatholic.com/gallery.aspx?gallery=7#:~:text=The%20icon%2C%20Our%20Lady%20of,in%20the%20Archdiocese%20of%20Chicago . Acesso em: janeiro de 2021.....	115

Figura 38 - Autor desconhecido, <i>Wonderfully Dressed</i> , circa 1859. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	116
Figura 39 - Autor desconhecido, <i>Gilbert Fergason</i> , circa 1853. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	117
Figura 40 - Autor desconhecido, <i>Gilbert Fergason Hair</i> , circa 1853. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	117
Figura 41 - Emma Fergason, <i>Note</i> , circa 1930. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	117
Figura 42 - Autor desconhecido, Sem título, circa 1870. Fonte: The Burns Archive.....	119
Figura 43 - Michelangelo Buonarroti, <i>Pietà</i> , 1499. Fonte: Rome Museum - Basílica de São Pedro. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#/media/Ficheiro:Michelangelo's_Pieta_5450_croprncleaned_edit.jpg . Acesso em: janeiro de 2021.....	119
Figura 44 - Barthélémy Thalamas, <i>Portrait métaphorique</i> , circa 1850. Fonte: Museu de Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography/commentaire_id/a-metaphorical-portrait-10518.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=c7b39c8ecc . Acesso em: janeiro de 2021.....	121
Figura 45 - Sabrina Pestana, Sem título, máscara mortuária de Zico, 2009. Fonte: Capa frontal do fotolivro <i>Ela Vai Ficar</i>	123
Figura 46 - Sabrina Pestana, Sem título, máscara mortuária de Zico, 2009. Fonte: Capa traseira do fotolivro <i>Ela Vai Ficar</i>	124
Figura 47 - Sabrina Pestana, fotografia da série <i>Ela Vai Ficar</i> , 2008. Fonte: fotolivro <i>Ela Vai Ficar</i>	125
Figura 48 - Autor desconhecido, Sem título, mourning Brooch, circa 1865. Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.....	127
Figura 49 - Leticia Abreu, <i>Exumação</i> , 2020. Fonte: arquivo pessoal.....	133
Figura 50 - Henrique Carneiro, Fotolivro <i>Luciara</i> , 2017. Fonte: Capa do fotolivro <i>Luciara</i>	135
Figura 51 - Henrique Carneiro, <i>Luciara</i> , 2016 - 2017. Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro <i>Luciara</i>	136
Figura 52 - Henrique Carneiro, <i>Luciara</i> , 2016 - 2017. Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro <i>Luciara</i>	137
Figura 53 - Henrique Carneiro, <i>Luciara</i> , 2016 - 2017. Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro <i>Luciara</i>	137
Figura 54 - Henrique Carneiro, <i>Luciara</i> , 2016 - 2017. Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro <i>Luciara</i>	138

Figura 55 - Mario Nívoli, <i>Acesso a Ucacha</i> , 1965. Fonte: arquivo pessoal da artista. Disponível em: http://comomirantusoijos.blogspot . com Acesso em: janeiro de 2021.....	141
Figura 56 - Maria Soledad Nívoli, <i>Acesso a Ucacha Donde Nació Mi Papá</i> , 2005 - 2007. Fonte: Fotografia da série <i>Cómo Miran Tus Ojos</i> . Disponível em: http://comomirantusoijos.blogspot . com Acesso em: janeiro de 2021.....	141
Figura 57 - Maria Soledad Nívoli, <i>Costanera de Santa Fé, Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá</i> , 2005 - 2007. Fonte: Fotografia da série <i>Cómo Miran Tus Ojos</i> . Disponível em: http://comomirantusoijos.blogspot . com Acesso em: janeiro de 2021.....	141
Figura 58 - Maria Soledad Nívoli, <i>Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde Mi Papá Fue Visto Por Última Vez</i> , 2005 - 2007. Fonte: Fotografia da série <i>Cómo Miran Tus Ojos</i> . Disponível em: http://comomirantusoijos.blogspot . com Acesso em: janeiro de 2021.....	141
Figura 59 - Maria Soledad Nívoli, <i>Cómo Miran Tus Ojos</i> , 2005 - 2007. Fonte: Compilação da autora.....	141
Figura 60 - Sabrina Pestana, <i>Ela Vai Ficar</i> , 2008. Fonte: Compilação da autora.....	147
Figura 61 - André Penteado, <i>Os dias seguintes</i> , 2014. Fonte: Compilação da autora feita a partir do fotolivro <i>O Suicídio de Meu Pai</i>	155
Figura 62 - André Penteado, <i>O Funeral</i> , 2014. Fonte: Compilação da autora.....	157
Figura 63 - André Penteado, <i>O Funeral</i> , 2007. Fonte: Projeto <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/o-funeral/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	158
Figura 64 - André Penteado, <i>As Roupas do Meu Pai</i> , 2007. Fonte: Projeto <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/as-roupas-de-meu-pai/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	160
Figura 65 - André Penteado, <i>As Roupas do Meu Pai</i> , 2007. Fonte: Projeto <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/as-roupas-de-meu-pai/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	161
Figura 66 - André Penteado, <i>As Roupas do Meu Pai</i> , 2007. Fonte: Projeto <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/as-roupas-de-meu-pai/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	163
Figura 67 - André Penteado, <i>Os Cabides do Meu Pai</i> , 2007. Fonte: Projeto <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/os-cabides-de-meu-pai/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	164
Figura 68 - André Penteado, fotografia da série <i>Nós</i> , 2009 - 2013. Fonte: Projeto <i>Não Estou Sozinho</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/nos/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	166

Figura 69 - André Penteado, <i>avô [Vazio]</i> , 2009 - 2013. Fonte: Projeto <i>Não Estou Sozinho</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/vazio/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	167
Figura 70 - André Penteado, <i>Fotografia [Memórias]</i> , 2009 - 2013. Fonte: Compilação da autora a partir do projeto <i>Não Estou Sozinho</i>	168
Figura 71 - André Penteado, <i>Certidão de Óbito [Memórias]</i> , 2009 - 2013. Fonte: Projeto Não Estou Sozinho. Disponível em: https://andrepenteado.com/trabalhos/memorias/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	169
Figura 72 - André Penteado, fotolivro <i>O Suicídio de Meu Pai</i> , 2014. Fonte: Compilação da autora a partir do fotolivro <i>O Suicídio de Meu Pai</i>	170
Figura 73 - André Penteado, Sem título, 2011. Fonte: Vista da exposição <i>O Suicídio de Meu Pai</i> . Disponível em: https://andrepenteado.com/exposicoes/o-suicidio-de-meu-pai-exposicao/ . Acesso em: janeiro de 2021.....	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 O CHÃO QUE RESTA E A MEMÓRIA QUE HABITO.....	27
1.1 SOBRAS DE EXISTÊNCIA: deslembanças.....	33
1.2 SOBRAS DO LUTO: desaparecimentos.....	47
2 O MURO QUE TOCO E OS VESTÍGIOS QUE SINTO.....	63
2.1 SO[M]BRAS PRESENTES: o indício de um desejo.....	79
2.2 AUSÊNCIAS PUNGENTES: o índice de uma vida.....	90
3 A SALA DE MINHA ESPERA.....	108
3.1 O QUE ESTÁ DENTRO DO DENTRO.....	131
3.2 O QUE HÁ DENTRO DO FORA.....	145
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: a impressão do fim [ou quase isso].....	173
REFERÊNCIAS.....	178
APÊNDICE.....	187

INTRODUÇÃO

Há algo primário a ser dito: este trabalho foi gestado na perda. Escrevo esta frase como se meus dedos encontrassem rochas sob as digitais, como se encontrassem algo duro demais para ser atravessado, mas não haveria maneira mais honesta de iniciar esta página que parte do fim – o fim do corpo e o fim da pesquisa. A perda em questão se segue de um pronome possessivo para depois seguir meu próprio sangue: meu pai.

24.fevereiro de 2021 foi o que escrevi desalinhado da margem de uma folha amassada para o dia de hoje. Exatos dois meses adiante serão completados cinco anos de uma data na qual não há nada para celebrar além da fagulha de vida que diz “eu existi e existo, pelo que lembram”. Eu lembro. Lembro do pai, pois escrevo. Concomitante a esses cinco anos, arrisco essa escrita pungente que antes era minha, excessivamente minha. Intimamente minha. Mas que hoje é do mundo, pois está no mundo, com toda a dor e toda glória de uma memória que se transforma. Essa data desalinhada da margem da vida que inflama a fagulha e afirma: Eu lembro. Então, escrevo. Esta pesquisa tem sido um trabalho de montar e desmontar a história para começar uma vez mais, pelo simples capricho da lembrança. Assim como ocorre com o desassossego da face [re]construída pela memória, as palavras se organizam no enigma que se articula entre as páginas rabiscadas e amassadas.

Nota para o futuro: esta pesquisa foi desenvolvida em meio a uma pandemia que se esgueirou até o Brasil lentamente, confinando-nos em nossas casas sob a promessa de que seriam apenas duas semanas que logo tornaram-se quarenta dias. Disseram para que não nos alarmássemos, “*não passava de uma gripe forte*”, disseram os governantes na televisão, mas mais dias vieram e então meses se passaram. Não era apenas uma gripe forte, sabíamos disso desde a primeira morte. “*Precisamos nos acostumar ao novo normal*”, disseram os repórteres na televisão com um otimismo cego que nem sempre fui capaz de manter. “*O novo normal é um mundo em luto*”, pensava eu quando mais mortes vieram e o mundo que conhecíamos deixou de existir, desapareceu tão violentamente que não esqueceremos, não podemos esquecer. Há dias que vi a foto de um homem sobre uma cama de hospital; uma de suas mãos, sem qualquer reação ou espasmo, descansava sobre os lençóis e cobertas padronizados aos leitos improvisados; encheram de água uma luva cirúrgica e a colocaram entre seus dedos, como garantia de que ele não se sentisse sozinho. Tentei deixar de ver fotos destes momentos dolorosos, mas eles preenchem as notícias, intercalando-se de respiros de esperança que nos

dizem que *“vai passar”*. Passaram-se meses e enormes lacunas surgem entre as ruínas do país que se dilui nas lágrimas cada vez mais salgadas do povo que assiste seu cotidiano preenchendo-se de ausência e desaparecimento.

Iniciei este parágrafo com a promessa de não ser prolixa, mas, como historiadora, sou incapaz de não registrar o contexto de perda no qual esta pesquisa se desenrola e, como pessoa, sou incapaz de não dedicar ao menos algumas linhas à lembrança das vidas desaparecidas. Sobre o aforismo de uma comoção: nem mesmo essas páginas tão acostumadas a serem preenchidas de ausência poderiam prever o silêncio. Silêncio de minhas mãos que cessaram diante do estado de luto ao qual fomos entregues no último ano. Neste mesmo contexto, entre anseios, angústias e páginas vazias, retornei para a minha cidade natal com as missões únicas de escavar e escrever.

Você já esteve em um lugar insuportavelmente familiar a ponto de fugir? Aconteceu comigo, incapaz de imaginar um outro lugar, uma outra casa, com outros muros, outras paredes, outro chão – especialmente outro chão. Então eu fugi. Possuía pouco mais de duas décadas completas, ainda não havia ouvido o mundo rugir, hoje, com quase três décadas completas eu encontrei outro lugar, muitos outros lugares. Acontece que a constância e a inquietude que me mantiveram em movimento, tornaram qualquer familiaridade quase impossível. É claro que eu encontrei um outro lugar, uma outra casa com outros muros, outras paredes e outros chãos. Estive tão entretida na busca que não notei que a casa de Luzia, minha avó paterna, se esvaziava. Aconteceu tão lentamente.

Luzia tem hoje quase nove décadas completas, neste estágio da vida é possível entreter a grande família por dias com histórias inéditas. Mas é também neste estágio que as histórias se perdem com facilidade, ficando difícil distinguir realidade e ficção de sua mente enrugada. Precisei me acostumar com as narrativas interrompidas, mas eu as escuto mesmo assim, adoro escutar. Quando a lembrança se torna complexa ou dolorosa demais, Luzia canta, adoro escutar. Neste estágio me parece ser possível ouvir ecos repetindo as palavras de Luzia no vazio dos cômodos. O eco precede o silêncio.

Minha avó me contou sobre sua chegada a cidade, eu ouvi com o estranhamento de descobrir que havia casa antes de Luzia. Imagino ter tido um ar incontrolável de ânimo, pois permanecemos nesse assunto por horas. Luzia me contou que já possuía três dos sete filhos nascidos vivos, desses o meu pai era o mais velho. “Nossas coisas vieram em sacolas, elas eram

maiores que ele. A pobreza era tanta que se via no corpo magrinho, magrinho”, narrou Luzia ilustrando a finura do corpo com as próprias mãos. Meu avô havia contado sobre “essa tal Botucatu”, cidade que diziam ser boa para as crianças crescerem e para os velhos envelhecerem. Pediu para que Luzia escolhesse entre a energia elétrica ou água encanada. “Não se podia ter os dois...”, então escolheu a água, a energia só veio depois, junto com os outros filhos nascidos ali mesmo, na casinha retangular de três cômodos. A construção ainda está lá, eu a vejo enquanto escrevo sob o sol que encerra o dia, Luzia está na casa da frente, maior e mais confortável, mas que já não lhe desperta tantas memórias. “Maior a casa, maior o vazio, ficamos eu e as paredes”, diz minha narradora.

A casa de Luzia é o Território da memória que eu julguei estar desaparecida. *Território* com “T” maiúsculo, como sugere o geógrafo Milton Santos, um dos maiores pensadores sobre o espaço-geográfico e espaço-símbolo, ao escrever *O Dinheiro e o Território* no final dos anos noventa. Para o autor todo *Território* trata de um lugar receptáculo de ações, paixões, poderes, forças e fraquezas e, portanto, o *Território* é também o local onde a história do indivíduo verdadeiramente se perpetua pelas manifestações de sua existência. Neste ínterim, o Território e a família tornam-se tão íntimos, que sou pouco capaz de distinguir onde termina Luzia e onde começa a casa, creio ser ali próximo às digitais gastas de seus dedos. Por este motivo, é ela, minha narradora familiar, quem desvendará os mistérios de seu Território com toda a sabedoria empírica de quem construíra as próprias paredes.

Olho para a casa de minha avó enquanto suas palavras constroem a geografia familiar em cada fresta impregnada de ausência. Eu, entre um bloco de notas e algumas fotografias, busquei afastar com as mãos a névoa que encobre as feições paternas, não o esqueceria, mas, ainda assim, não o lembro em sua completude. Eu não vou – não sou capaz de – abandonar a posição da primeira pessoa do singular declarada, deste modo, a pesquisa tem como questão estruturante o desaparecimento familiar. A face de meu pai permanece em minha memória, eu sei bem, mas não a alcanço, todavia, então seus traços desaparecem de minha lembrança. “Desaparecer” é o ato ou efeito de não poder ser visto, seja por ocultação e ausência de manifestação, seja por morte.

O “não ver” dá ao desaparecimento um duplo: o do corpo e o da memória, pois, embora recorramos à capacidade de revisitar o passado, nada garante que não nos tornemos incumpridores para com nossas lembranças e, mesmo um corpo relegado à existência

intangível se dissiparia na nebulosa de um desaparecimento sólido. Disto decorre a necessidade de arquivos preservados com meios de permanência e recriação do corpo, não mais o corpo físico e biológico, mas o corpo de familiaridade afetiva, o corpo presentificado segundo as teorias desenvolvidas pela psicologia e filosofia, como constará adiante.

A fotografia é comumente o suporte assumido para este “tornar presente”, pois, tal qual uma Medusa, ela petrifica o momento, mumificando o corpo ali existente: a imagem fotográfica permanecerá enquanto durar a definição da forma, afinal o suporte também é efêmero. Desde seu nascimento, a fotografia nos dá subsídios para ter o corpo na escala das mãos e no direcionamento dos olhos; sob a superfície da impressão é instaurada uma espécie de nova existência e entrega da forma [re]descoberta. Disto advém o emprego do termo intermitências, pois refere-se à existência descontínua que se intervala entre o desaparecimento do corpo primário – corpo-matéria – e o [re]descobrimento do corpo secundário – corpo-suporte.

Tentamos gravar nossas digitais na superfície do mundo desde os primórdios da humanidade. Georges Didi-Huberman em *O Rosto e a Terra* apresenta diversas práticas ritualísticas debruçadas sobre a figura humana e seu corpo-símbolo, analisando o local do retrato não como gênero visual e artístico, mas como nó antropológico. Aliado a isto, compreendo que a expressão das reminiscências é atribuída aos retratos e para muito além da representação, criar imagens é também criar dispositivos de memória e, como ocorre nos casos de desaparecimento, possuir dispositivos de memória é produzir permanência. A imagem edifica a presença parcial e encenada como um monumento criado para homenagem e fazer o sujeito atravessar a história, perpetuando sua sobrevivência mnemônica à posterioridade. As definições para monumento perpassam às memórias e relacionam-se às estátuas e aos túmulos, indicando que a história das imagens se constitui expressivamente da urgência em fazer existir mesmo diante do desaparecimento da matéria. Assim como Didi-Huberman, Régis Debray, em *Vida e Morte da Imagem*, irá discorrer sobre a intimidade mantida entre morte e arte, sendo essa um meio de prolongamento do sujeito.

A fotografia de base química consolidou-se materializando o passado, neste contexto o momento da tomada está morto e sem o registro estaria fadado ao desaparecimento. O registro do passado para Régis Debray está intrinsecamente vinculado ao trauma da entrega ao desaparecimento, pois ofertar um duplo ao morto é ignorar *esse não-sei-o-que* que faz com

que nos sentimos *quase nada* e, enquanto o corpo sucumbe o duplo dado pela imagem se eleva.

Espreito o sentimento indizível de responder o cerne desta pesquisa: diante da ausência do corpo primário sucedida pelo desaparecimento da lembrança, o que pode o duplo ao condensar a memória? O corpo da pesquisa se dará na composição de estudos guiados pelas singularidades de artistas que possuem o desaparecimento familiar como tema causal da busca em determinadas obras. As análises históricas, teóricas e críticas aqui inseridas não darão margens a compreensões sumariamente estéticas, mas também sociais, em instância alguma homogeneizado, pois o olhar individual é enviesado por perspectivas irremediavelmente coletivas. Esta pesquisa foi aparada por muitas mãos ativas no processo dos estudos, assim, não posso dizer de outra forma: não possuo objetos de trabalho, mas histórias e pessoas de pesquisa.

A pesquisa encontra no desaparecimento familiar a movimentação propulsora de desassossego, porém justifica-se no intento de conceber a tomada fotográfica como continuidade de presença, não em um discurso pessoalizado, mas sensível. A metodologia fundamenta-se sobretudo no redirecionamento do olhar para a constituição histórica do inquietante hábito de se fazer ver e ser visto mesmo diante do desaparecimento para que então possa analisar e construir uma rede interligada entre imagem-histórica e imagem-poética e corpo-imagem. Para tal feito, contei com a generosidade dos artistas que se disponibilizaram a colaborar com os estudos acerca de suas poéticas, cedendo entrevistas e imagens que se somaram à múltiplas fontes de coleta. Justapostas aos diálogos mantidos com os artistas e apuradas nos estudos históricos e teóricos, as imagens subsidiaram a concretização da pesquisa.

O primeiro capítulo, intitulado como *O Chão que Resta e a Memória que Habito*, introduz algumas das questões que me acompanharão até o findar das páginas. O conceito estruturado para desaparecimento e sua contextualização em meu cenário familiar surge junto de minha narradora, minha Luzia. Partindo do quintal da avó, penso em todas as imagens concretas cujo meus olhos não tocaram, neste ponto quem nos visita é Rithy Panh narrando suas memórias erigidas no trauma de ter vivido a violência do Khmer Vermelho, além de testemunhar sobre as lembranças incompletas de suas *Imagens Faltantes*. Entre as confissões e as culpas de Panh, reitero a importância da palavra como subsídio para a

concretude da lembrança quando esta é tudo o que resta. Para Sigmund Freud, o testemunho é parte essencial da elaboração do passado, logo, é também a possibilidade de ressignificação em um sistema de recuperação que beneficia a palavra. Todavia, o que sobeja diante do indizível? Contra a obscenidade da violência, Rithy Panh [re]constrói a própria família em barro para alçar suas imagens de busca – e não a busca pela imagem do trauma.

No quintal de Luzia, sentada sobre o concreto, assisto as árvores balançando suas folhas enquanto são beijadas pelo vento, lento como uma cena de duração alargada. Penso sobre o tempo que cabe no paradigma que separa a lembrança e o esquecimento da face paterna. O subcapítulo intitulado como *Sobras de Existência: deslembanças*, versa sobre o tempo da memória e seus modos de estruturação orgânica que recolhe e codifica vivências. Mas este processo não ocorre de maneira pura ou linear, conforme ocorrerá na exposição polissêmica dos conceitos defendidos por pesquisadores como o psicólogo russo Endel Tulving em *Memory and Consciousness*, o historiador francês Jacques Le Goff em *História e Memória*, o sociólogo francês Maurice Halbwachs em *Memória Coletiva* e Henri Bergson em *Matéria e Memória*.

Quais são os ecos silenciosos propagados no vazio e quais são as reverberações da imagem na esfera social, na qual do desaparecimento resta a tentativa de subversão ao ato de esquecer? Os diálogos criados para os citados autores, darão fluência para as reflexões das memórias individuais e coletivas – como são coletivas as memórias coletadas nas narrativas de Luzia. A memória e o seu oposto pressupõem que a análise é, sobretudo temporal, concentradas na possibilidade de duração do passado que foi, o passado que está e o passado por vir. Neste ínterim, *O Imaginário* de Jean-Paul Sartre reverberará acerca da *consciência imagificante* que faz surgir a lembrança a partir do desejo de presença. Tal presença que a filosofia conceitualiza como o ato de restituir o sujeito a partir da relação traçada entre seus vestígios e os sobreviventes receptáculos dos mesmos.

O desaparecimento a ser tratado nesta pesquisa instaura-se primariamente no oco do túmulo e o luto que se segue. Não obstante, é o luto que unifica a motriz das poéticas dos artistas escolhidos para fundar esta pesquisa: poéticas estruturadas em maneiras e tempos próprios, sempre bradando em recusa ao silenciamento da dor. Por compreender o luto como um processo indissociavelmente social, percebo a importância de descortinar os proscênios da intimidade forçada no subcapítulo *Sobras do Luto: desaparecimentos*. Destacando a

ascensão da religiosidade na cultura europeia, assim, traçarei a organização temporal que nos trouxe à atual higienização do luto, com o aporte teórico do historiador francês Michel Vovelle e seus apontamentos sobre a contraditória simplicidade no sentir sugerida por Philippe Ariès, também historiador francês, em diversas de suas obras. A instauração do luto será ilustrada pelo desmembramento da obra *Un Enterrement à Ornans*, de Gustave Courbet (1819 – 1877), antes de abordar o afastamento social da temática.

No segundo capítulo afasto-me do quintal de Luzia negando o silêncio, enquanto descubro uma nova forma de ofertar presença em nossas narrativas familiares. No capítulo intitulado como *O Muro que Toco e os Vestígios que Sinto*, abordarei a construção ritualística do álbum familiar como um processo de seleção, organização e ocultação, evidenciando suas propriedades essencialmente manuais, tal como o é a escrita, tornando-se guardião dos múltiplos passados dispostos a serem revisitados no futuro. Esta distância será analisada com a distância sugerida pelo escritor francês Maurice Blanchot, a distância essencial para que haja imagem e sua paixão, assim, registro torna-se memória, habituando-se a novos métodos de leitura que, muitas vezes é feita de olhos fechados, como sugere o filósofo francês Georges Didi-Huberman. No que tange o álbum de família e o compartilhamento das fotografias familiares, não posso deixar de falar sobre a potência autônoma da *aura* de Walter Benjamin, que nos mantém na busca constante pelos índices e indícios de uma vida única registrada na imagem.

O vestígio mais emblemático da história da arte possivelmente continua sendo aquele que fez nascer o retrato a partir da sombra, conforme é propagado no mito descrito por Plínio, O Velho *História Natural* sobre o nascimento da imagem intimamente ligado ao afeto e ao fim; posteriormente, no subcapítulo intitulado com *So[m]bras Presentes: o indício de um desejo*, essa análise será tomada como base para os desdobramentos históricos da imagem até o desenvolvimento e popularização da fotografia. O filósofo argelino Jacques Derrida nos dará subsídios para compreender que a gênese da representação está vinculada à impossibilidade, ao desejo e à cegueira.

Ainda que o registro tenha origem no afeto, nada além do próprio afeto pode garantir a sua sobrevivência. Para o historiador alemão Hans Belting, o corpo-imagem experienciado como *corpo vivo* é um corpo animado pelo que dele vemos quando o olhamos mais de perto. No subcapítulo *Ausências Pungentes: o índice de uma vida*, revisitaremos o conceito de

afetividade que, conforme descrito pelo filósofo Baruch Espinoza, condiciona as ações humanas e é por elas condicionado. Foi também Espinoza quem tentou por diversas vezes compreender o que pode um corpo, essa matéria mediadora do mundo, a partir disso poderemos deslindar os corpos gestados nas poéticas dos artistas contemporâneos escolhidos para integrar esta pesquisa, a iniciar pela fotógrafa argentina Mariela Sancari (1976 -) e sua tentativa de reaver o envelhecimento do pai na série *Moisés* (2014 – 2015). Para Sancari há o real – a morte do pai –, a imagem – nascida de seus dedos – e a *fantasia* – gestada em sua perda. A série *Moisés* nos dará subsídios para justapor realidade e ficção: sua busca é real, não obstante, a realidade que incorpora é fabricada.

Uma vez definido o que é corpo, surge o questionamento: o que pode um corpo ausente? Ou ainda, o que pode um corpo na ausência? No terceiro capítulo intitulado como *A Sala de Minha Espera*, tratarei dessa matéria primária incapaz de ser tocada pelos sentidos essenciais de um corpo alheio e afetuoso. Analisarei o corpo reconduzido por uma nova maneira de existir desde a gênese do tema, isto é, a relação antropofágica que comutou vinho e trigo na carne e no sangue de Cristo. Esse desejo de permanência e absorção será analisado nos aspectos que reverberam na história da fotografia, especialmente nas práticas imagéticas memoriais e *post mortem*, criadas para encenar a vida, muitas vezes adornando-se de fragmentos do corpo-primário, como constará nas análises do historiador britânico Geoffrey Batchen. Por fim, retornando às questões sobre o que é – e o que pode – um corpo, contaremos com as definições de corpo elaboradas pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, aprofundando-nos nas discussões acerca de identidade.

A identidade jorra das paredes da casa de Luzia sem ser jamais capaz de preencher as lacunas da subtração. O antropólogo Jöel Candaul é o responsável por costurar as relações entre *memória* e *identidade* como elementos essenciais para a administração de si e a elaboração das relações com aqueles que nos cercam. No subcapítulo intitulado como *O que Está Dentro do Dentro*, analisarei a série *Luciara* (2016 – 2017) do artista brasileiro Henrique Carneiro (1991 -) e *Cómo Miran Tus Ojos* (2005 – 2007) da argentina Maria Soledad Nívoli (1977 -). Ambos artistas dedicados a retirar os arquivos familiares dos proscênios silenciosos, restituindo suas próprias memórias sobre as identidades familiares subtraídas no trauma.

A identidade se impregna nos poros das superfícies e entrelaça-se nas tramas dos tecidos e dos vestígios domésticos deixados por aqueles que já não mais estão diante dos

olhos. No subcapítulo intitulado como *O que Há Dentro do Fora*, as sobras serão analisadas especialmente a partir das coisas objetais, como as roupas absortas de significância e passíveis de incorporação e lembrança. O aporte teórico será fundamentado em *O Casaco de Marx: roupa, memória e dor*, escrito Peter Stallybrass visando compreender as funções materiais – econômicas e práticas – das roupas, bem como a função imaterial – memorial e afetiva – das mesmas. Brevemente irei expor fragmentos de algumas obras literárias e poéticas nas quais as roupas possuem papel fundamental na reconstrução mnemônica pessoal, como se sucede para Nina Payne, Laurence Lerner e Paul Auster. Dentro desta temática o aporte artístico será dado nas análises e aprofundamento nos projetos *Ela Vai Ficar* (2008) da brasileira Sabrina Pestana (1984 -) e *O Suicídio de Meu Pai* (2007 – 2013) de André Penteado (1970 -). As poéticas de ambos artistas são concebidas unicamente no sentir, a força motriz é dada pela impulsividade dos sentimentos vivenciados na ausência.

Pensei em muitas maneiras de afastar esta pesquisa de minha família, sem lhe falar de minha Luzia ou de meu pai, sem lhe falar de seus modos de desaparecer, sem confessar as vacilações de minha lembrança. A verdade é que antes de estruturarem-se em pesquisa, as palavras foram tão impulsivas quanto o respiro que busca preencher os pulmões, pois respirar é preciso. Antes de ser este híbrido de pesquisa, análise e escuta, as palavras foram tão impulsivas quanto a busca de meus olhos por preencherem algo – este algo cujo nome ainda não sei. Pensei também em muitas maneiras de me manter fria nessa distância instaurada pelas normas. Fria como um campo em chamas, não fui capaz, mas aceito o risco como quem aceita o entranhamento do grito que já não se pode deter. Talvez as palavras gritem, neste caso peço que as ouça. Talvez elas não lhes digam nada, nem das curvas, nem das formas, nem das faltas, neste caso, peço apenas para que as leia, tocando as páginas como se tocassem as paredes da casa de Luzia.

Certo dia adquiri um pequeno livro que reunia alguns pensamentos de Roland Barthes, trechos achatados e de dor condensada, bastou uma tarde chuvosa para devorá-lo por inteiro, letra por letra. O inverno intenso de Porto Alegre cortava os dias fora do cômodo, mas o livro sobre a mesa amornava sentimentos petrificados e, ali, sob a luz amarela de um abajur, eu me senti intrusa ao ler seu *Diário de Luto*. O desassossego do luto encontrou repouso sobre duas linhas: “Não esquecemos, / mas algo de átono se instala em nós”. Para que não seja efêmero e para que haja intensidade, eu escrevo, dedicando-me à arte, suas formas e

significados. Escrevo consciente de que a palavra é expurgo. Sim, escrever é expurgar, assepsiar os miasmas ocultos sobre a superfície da pele. É claro, não ocorre sem se sentir, não ocorre sem se permitir pungir. Escrevo para lembrar. Escrevo para falar.

Escrevo.

1. O CHÃO QUE RESTA E A MEMÓRIA QUE HABITO

[...] Nenhum sinal explícito da morte, mas milhares de signos de vazio, ausência, abandono e silêncio, em especial o silêncio.

– Paulo Miyada¹

É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei em vão [...] Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei. Eu a segurei em minhas mãos como as pessoas fazem com um rosto amado. A imagem que falta, agora eu dou a vocês. Para que não parem de olhar para nós.

– Rithy Panh²

O que antes era presença, escondeu-se no oco do túmulo, deixou de ser visto, ocultou-se dos olhos, extraviou-se da superfície, tornou-se verbo: desapareceu. “Quanto tempo dura o tempo sem fim?” escrevi em um retalho de papel amarelado. As letras em grafite desapareciam-se dentre os demais rascunhos de muitas cores, muitas datas e muitas formas. A página deveras rabiscada externalizava sentimentos nada concisos e confessava o cotidiano do desaparecimento, dias em que o raso da página é o único receptáculo possível para a exteriorização das palavras presas no tom inaudível da voz que falha.

Desapareceu como a peça essencial de um quebra-cabeça que já não poderá estar completo. O vazio preenchido de ausência não respondia rigorosamente nenhuma das questões rascunhadas e em detrimento da vivência dos dias, lacunas monumentais eram erigidas pela deslembração. Como reajustar na memória amorfa e desproporcional ao afeto uma existência única, singular e complexa agora entregue à eternidade que cabe na finitude dos anos? Escrevi para lembrar. Apaguei por sentir. Escrevi uma vez mais para [re]estruturar a constituição familiar. Encontrei reminiscências.

Minha avó paterna sempre foi para mim uma mulher grande, quando criança a colocava na escala das montanhas e alcançar seu colo era mesmo como escalar um monte. Via seus olhos miúdos e não compreendia como o mundo lhes cabia por completo. Batelada de empiricismo dizia para sempre trançar a tristeza e repetia enquanto as mãos de pele negra emaranhavam meus cabelos como se fosse armadilha para o desalento. Quando menina, via

¹ MIYADA, Paulo. Espuma. In **O Suicídio de Meu Pai**. São Paulo: Ed. do autor, 2014, p. 141.

² L'IMAGE Manquante. Direção de Rithy Panh. Camboja: H2O Films. 68'29".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>. **Acesso em:** julho de 2019.

seus cabelos sempre enredados e pensava se ela estaria a ser sempre feliz, preocupava-me se haveria de ser feliz, então a deixava contar as mais longas histórias, pois julgava que isto haveria de lhe alegrar.

Desde muito cedo aprendi a enxergar imagens nas narrativas familiares, por vezes as desenhava no intento de mediar a ausência de registros que tomava o cotidiano da família de poucas posses. Certo dia chegou à casa da minha avó uma caixa cheia de monóculos, todavia as pessoas que habitavam aqueles minúsculos interiores eram de uma família outra que não a minha, ainda assim apressei-me em dar-lhes nomes e narrativas hipotéticas, pois não era capaz de conceber que uma imagem poderia existir dissociando-se da história. Os monóculos preenchiavam uma caixa de sapatos sobre uma lixeira qualquer quando foram encontrados, os resquícios de amarelo sobreviveram ao tempo e continuariam sobrevivendo na curiosidade da criança... as imagens subsidiaram roteiros fictícios por dias. Minha família possuía histórias para contar para quem quisesse ouvi-las, todavia, essas histórias não ostentavam imagens que as ilustrassem. Minha avó dizia que existem histórias que devem ser ouvidas de olhos fechados e, ainda que desentendesse, obedecia-lhe cerrando os olhos com força até que as palavras de fora trouxessem toda a família para dentro e isto bastava-me.

O quintal de minha avó sempre foi local de encontro para o compartilhamento de todas as glórias – e desavenças – da numerosa família. Este mesmo quintal tornou-se palco aberto para que as palavras fizessem eco antes de destinarem-se ao silêncio sinuoso de uma existência entregue à imaterialidade. O quintal de minha avó parece gozar de um tempo que passa à própria maneira e, enquanto todo o resto se comprime – os olhos, as respirações, os corações, os braços em pesar – o tempo se estende como se fosse capaz de me manter no mesmo cenário em que o corpo deitou-se para não mais levantar. Anos atrás cerrei os olhos com força para que as lembranças trouxessem o pai para dentro, mas, além do nó na garganta e a pele em brasa pelo sol que ardia, nada aconteceu, nem uma imagem surgiu.

É uma *imagem faltante*, tal como descrito pelo cineasta cambojano Rithy Panh no suporte narrativo e testemunhal que foi livro antes de ser premiado documentário (2013). *L'image Manquante* que Rithy Panh outrora procurou foi produzida pelo Khmer Vermelho nos quatro anos de regime, uma imagem que não poderia ser encontrada em arquivos, pois, incapaz de comportar algo que ultrapasse a violência em superfície, esta seria apenas uma imagem sem emprego de significação e, portanto, obscena. Então, Rithy Panh molda figuras

e, daqui em diante, por *imagem* entenderemos *imagens de busca*, busca pelo toque perdido, a começar pelo pai, a primeira figura que nasce, tal como dizem de Adão, do barro, *seu traje é branco, sua gravata é escura*, uma matéria sólida e [re]construída (*figura 1*).



Figura 1: Rithy Panh, *L'Image Manquante*, 2013.
Fonte: [frame 02'46"] *L'IMAGE Manquante*.

Nos últimos minutos do documentário, Rithy Panh evoca o outro *eu* para confrontar a culpa e, deitado sobre um divã, é a criança quem surge, agora como um interlocutor deveras silencioso diante das faces que retornam. A culpa lancinante que o aflige advém da crença de que ele, nascido em um círculo economicamente privilegiado, poderia ter feito mais pelos pobres, em que pese a pouca idade e as atribuições exacerbadamente violentas. Pensamento análogo ao experienciado e descrito por Primo Levi que outorga volumes de culpa aos instintos básicos de sobrevivência, afinal, se esses instintos se movem em maior preocupação com as consequências de vida em detrimento dos princípios morais, a humanidade do ser é contaminada pelos atos desumanos. Culpado por sobreviver ao Holocausto, Primo Levi compreendia-se morto quarenta e dois anos antes de seu coração cessar as batidas³.

As questões de testemunho para Rithy Panh advêm de fatos que "[...] um homem não deveria ver ou saber e se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas, se um de nós vê ou

³ Junto a outros dezenove homens, Primo Levi foi libertado em 1945 tendo morrido em 1987 ao cair de uma escada, tragicidade que é, ainda hoje, tema de discussões que não encontram consenso de causa. Muitos creem que Primo Levi suicidou-se, enquanto outros defendem causas acidentais, de todo modo, na ocasião da morte, o também sobrevivente Elie Wiesel declarou que "Primo Levi morreu em Auschwitz há quarenta anos".

conhece essas coisas, então, ele deve viver para contá-las”⁴ e, de fato, entrega as confissões acompanhadas de pronome possessivo, são as lembranças e anseios de sua sobrevivência. *Sobrevivente* é um termo ligado do latim *superstes*, que diz-se daqueles que podem⁵ gerar testemunhos de memórias traumáticas a partir da própria vivência. Primo Levi, como sobrevivente, não compreende ser possível habitar o testemunho *superstes*, pois “por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras”⁶. Para além de *testis* (isto é, o terceiro que assiste à ação)⁷, o que fez de Primo Levi um cânone na literatura⁸ foi a elaboração de testemunhos delegados⁹, uma terceira categoria de que, como defende a filósofa Jeanne Marie Gagnebin:

[...] não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquela que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro.¹⁰

O local de enunciação em que este testemunho delegado ocorre é elaborado na palavra, pois é ela quem media a transmissão entre o sujeito de ação ou recepção e o sujeito de registro. *O homem está na língua*, diria o linguista Émile Benveniste sobre o entrelaçamento imprescindível entre homem e cultura, pois “[...] pela língua, o homem

⁴ L’IMAGE Manquante, 87’51”.

⁵ É importante salientar que a sobrevivência não é condição unificada para o registro do testemunho, pois sua execução pode sofrer interferências de forças externas.

⁶ LEVI, Primo apud HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 11.

⁷ Foi o linguista Émile Benveniste o responsável por cunhar os termos utilizados para a categorização do testemunho em *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes* no ano de 1969, resgatando sânscritos indo-europeus que afirmam que Mitra, deus da sabedoria, está sempre presente, “‘Mitra está lá em terceiro’: assim, o deus Mitra é por natureza a testemunha”. Mas *superstes* descreve a ‘testemunha como alguém que ‘subsiste além’, como testemunha e também sobrevivente, ou como ‘alguém que permanece na coisa’ quem está aí”. [Tradução minha para o texto original da página 277: “‘Mitra est par nature le ‘témoin’. Mais *superstes* décrit le ‘témoin’ soit comme celui ‘qui subsiste au-delà’, témoin en même temps que survivant, soit comme ‘celui qui se tient sur la chose’, qui y est présent.”]

⁸ A literatura de testemunho foi um gênero literário disseminado na segunda metade do século XX como possibilidade narrativa dedicada a acontecimentos majoritariamente traumáticos na perspectiva do *superstes*, *testis* ou daquele que recebe o testemunho.

⁹ Um dos testemunhos voluntários mais famosos de Primo Levi foi o feito sobre o *Filho da Morte*, uma criança para a qual negou-se identidade no campo de Auschwitz, foi então nomeado como “Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras”, como registrado na trigésima primeira página de *É Isto um Homem?*.

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 57.

assimila a cultura, a perpetua ou a transforma”¹¹; de encontro à esta ideia Hannah Arendt afirma a linguagem como um fio condutor para as relações humanas e, por assim ser, é elaborada em um ambiente propício à propagação de pluralidades e em 1960, quando questionada sobre o que sobrevivera da Europa pré-hitlerista, Arendt sucintamente respondeu que a *língua materna foi tudo o que restara*¹².

A linguagem tensiona a transmissão de sentidos e conteúdos orientados pela língua do sujeito para a sociedade em que está inserido, assim, neste princípio enunciativo como meio de externalizar o [in]dizível, é o sujeito quem retira o testemunho do campo arquivístico, pois imprime subjetividade na “possibilidade da língua”¹³. O filósofo Giorgio Agamben entende o testemunho como um “sistema de relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer”¹⁴. Para além de ser atividade da palavra, o testemunho viria a ser uma atividade psíquica denominada como *perlaboração* por Sigmund Freud no texto *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914. A aplicação deste método objetivava penetrar as barreiras impostas pela repressão, tal como ocorre na hipnose, porém, diferente dessa, o paciente torna-se consciente das barreiras durante o processo de análise.

Elaborar o passado é a possibilidade de o ressignificar em um sistema de recuperação que beneficia a palavra que, por sua vez, constrói a narrativa do testemunho¹⁵; para *perlaborar* é necessário suportar a rememoração do trauma, assim como se sucede no testemunho. O testemunho decifra a dor que pulsa em pontos não cicatrizados externalizando seus miasmas, porém, diferente da perlaboração o testemunho dificilmente almeja o esquecimento, mas o seu oposto, o testemunho é ato da língua – ou das mãos – daqueles que compartilham como podem lembranças na esperança de que estas não sejam passíveis das vacilações e falseamentos da memória. Testemunhar torna-se um ato vital, como se

¹¹ BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo: Editora Pontes. 5 ed. 2005, p.32.

¹² AGAMBEN, Giorgio. **O que Resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 159.

¹³ ÉMILE, Benveniste. **Problemas de Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimaraes, Marco Antonio Escobar, Rosa Attie Figueira, Vandersi Sant’Ana Castro, Joao Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. São Paulo: Editora Pontes. 2 ed. 2006, p.83.

¹⁴ Op. cit., p. 146.

¹⁵ As recordações – e por consequência, os testemunhos – não são creditados em sua integralidade, pois podem sofrer interferências de lembranças fragmentadas ou falseadas, daí a necessidade de aliá-lo à observação da repetição.

fortificasse a sobrevivência de si ou de outrem, pois, ao contar *aos outros*, tornamo-los em participantes de nossos próprios testemunhos, essa necessidade “alcança entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares”¹⁶.

O testemunho de Rithy Panh é *superstes*, trata da confissão de suas dores e perdas, e nesta narrativa de si entremeia uma estrutura que pouco permite questionamentos sobre a quantidade rareada de bonecos; deles sei apenas que minguaram ou sobreviveram, de suas histórias muito pouco me é dado. Neste ínterim Rithy Panh deixa de ser complacente aos princípios do infante que fora apenas nos últimos minutos de filme, quando tenta ouvir seus sussurros; curiosamente quem assiste o retorno da criança é Freud em uma imagem logo acima de duas representações do corpo do narrador. A infância é um borrão (*figura 2*), ousar dizer que isto não se dá apenas pelo fato da imagem oculta não ter sido desvelada, mas porque ela permanece em seu inconsciente, bem como as palavras que não encontraram caminho na língua.

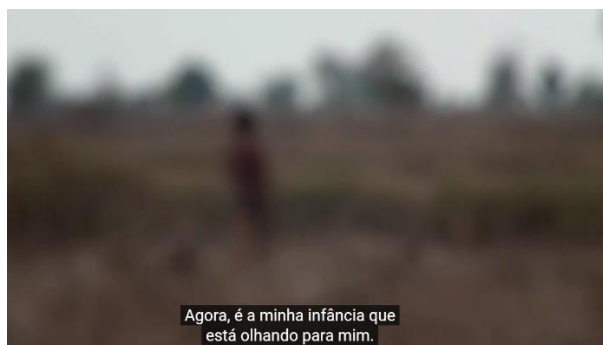


Figura 2: Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.
Fonte: [frame 82'58"] *L'IMAGE Manquante*.



Figura 3: Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.
Fonte: [frame 83'10"] *L'IMAGE Manquante*.

O presente é um borrão (*figura 3*) e caminha em direção oposta à câmera, assim como o passado. Neste contexto, o que seria o inconsciente se não a névoa que tentamos afastar com os braços para do outro lado encontrar a definição da matéria extraviada? Ainda sob os olhos imóveis de Freud, Rithy Panh afirma que nunca encontrará respostas, ainda que digam que “quando falamos das coisas, podemos suavizar a dor, compreender, superá-la”. Não demora muito para que a representação do psiquiatra dê lugar às camadas de terra que encobrem a imagem do narrador (*figura 4 e 5*).

¹⁶ LEVI, Primo. *É Isto um Homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988, p. 7-8.



Figura 4: Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.
Fonte: [frame 87'22"] L'IMAGE Manquante.

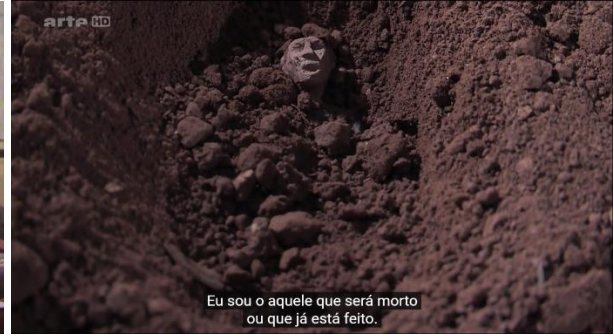


Figura 5: Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.
Fonte: [frame 88'28"] L'IMAGE Manquante.

Se neste ato há o sepultamento simbólico de si ou o findar da *elaboração* do passado, não estou certa de ter encontrado a resposta e talvez esta certeza não deva mesmo pertencer-me, afinal, deste testemunho sou apenas aquela *que permanece* e, quem sabe você permaneça quando o meu testemunho surgir anarquicamente nas linhas desta pesquisa, imbricando-se nos testemunhos visuais de artistas que na busca pela face extraviada constroem narrativas silenciosas que em suas *languês* não poderiam habitar.

O tempo segue ladroando a imagem de meu pai, mas o quintal da casa de minha avó continua da mesma maneira que estava quando serviu de suporte para a matéria. Esta imagem eu não tenho, contudo, este testemunho é – constantemente e inevitavelmente – forjado sempre que penso no parto às avessas que o concreto suportou. O que eu testemunhei foi a partida do pai que levou com ele a lembrança da face não fragmentada, restou-me o quintal da avó, um palco aberto para que as palavras façam ecos antes de entregarem-se ao silêncio sinuoso de uma existência entregue ao tempo que se esqueceu como passar.

1.1 SOBRAS DE EXISTÊNCIA: deslembanças

[...] a memória é o essencial, posto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos se fazem de recordações. Essas recordações podem ser pessoais, podem ser lidas ou, talvez, possam ser herdadas como arquétipos. Em todo caso, a memória é necessária como ponto de partida e, então, vêm as modificações
 – Jorge Luís Borges¹⁷

¹⁷ BORGES, Jorge L. Apud FONSECA, Cristina (org.) *O Pensamento Vivo de Jorge Luis Borges*. Trad. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 94.

É uma crueldade do tempo quando ele passa num lampejo sem que saibamos o que fazer [...] Toda a narrativa desenvolve-se, então, em gestos minúsculos – mas potencialmente fartos de significações, de consequências [...] Passa um tempinho: latência para sentir a pequena falta e, logo mais, a grande dor do tempo passado.
 – Georges Didi-Huberman¹⁸

Quanto tempo dura o tempo sem fim?! Continuo a indagar e percebo que dura enquanto duramos e, depois de nós, dura enquanto durarmos em outro alguém. Isto porque a memória adota o papel de guardiã do instante e torna-se detentora da possibilidade de relembrar fatos ocorridos em tempos outros que não o atual. Construída por um aglomerado de experiências individuais e coletivas, a memória trata da competência orgânica que temos em receber informações, consolidá-las com menor ou maior definição através da capacidade de armazená-las e, por fim, evocá-las dando-lhes vividez por meio da recuperação ativada por determinados fatores.

Isso que chamamos de memória não é singular, mas sim múltiplo e constituído por complexos sistemas e subsistemas de armazenamento, manipulação, recriação e, por consequência, múltiplas categorizações dentre as quais cabe-nos ressaltar a memória declarativa, por exemplo. Memórias declarativas são aquelas que, como o nome antecipa, podem ser imediatamente declaradas e externalizadas situando-nos em determinados contextos de modos menos procedurais, diferente do que se sucede na vivência das memórias não-declarativas que se ocupam dos automatismos cotidianos. A memória declarativa dá conta dos conhecimentos e, a depender de como estes ocorrem, subdivide-se em memória semântica e episódica, sendo a primeira referente ao cenário geral da aquisição do conhecimento enquanto a segunda diz respeito ao sujeito como constituinte individual do todo. Em outras palavras, a memória semântica recolhe experiências, as codifica e processa seus significados, agindo diretamente na elaboração do conhecimento enquanto a memória episódica reúne os fatos vivenciados e lhes administra autobiograficamente e, portanto, trata de recordar o fato vivido afetivamente.

O psicólogo russo Endel Tulving, responsável por cunhar os termos referentes à memória declarativa, determina que esta é uma memória subjetiva e conectada ao “eu” e a

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-Ocasões**. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018, p.52.

partir do *self* estabelece relações sensoriais de tempo e determina a autoconsciência, permitindo que o sujeito não apenas relembre e reconstrua, mas reflita sobre o conteúdo da lembrança¹⁹. Por seu caráter individual, subjetivo, declaratório e de consciência identitária destaco a referência e significância da memória declarativa no contexto deste estudo. Contudo, afirmar o que é ou como opera a memória é tarefa complexa e sujeita às diversas camadas de processos e subprocessos defendidas ou refutadas a depender da ciência ou estudioso que lhe analisa, reforçando sua polissemia.

Apesar de ser amplamente analisada e discutida, a memória não figura um tema rigorosamente atual, já na antiga Grécia o verbo “lembrar” – *mimnéskein* – era personificado em Mnemosine, divindade que se impunha contra o esquecimento e, por consequência, finitude. Filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano), Mnemosine é mãe das nove musas responsáveis por gerir as formas pensamento que desvelariam o conhecimento do mundo a partir do ato de lembrar. Platão, em *O Banquete*, afirmara que “a natureza mortal procura, na medida do possível, ser sempre e ficar imortal”²⁰ e, deste modo, esquecer é gestar o desaparecimento na impermanência da existência.

O historiador francês Jacques Le Goff afirma que a memória arrisca a sobrevivência do passado, todavia, aquele que traduz o tempo anterior o faz como seleciona, conscientemente ou não, pois “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, e por aqueles que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa [...]”²¹. Para Georges Didi-Huberman, por exemplo, bastaram três lascas de bétula²² para endereçar o passado às gerações futuras em uma carta grafada “como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto”²³.

¹⁹ Cf. TULVING, Endel. **Memory and consciousness**. Canadá: Canadian Psychology, 1985. Disponível em: http://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/conteudo_thumb/Memory-and-Consciousness.pdf. Acesso em: julho de 2020.

²⁰ PLATÃO. **O banquete**. Trad. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 156.

²¹ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: UNICAMP. 4 ed. 1996, p. 535.

²² Sobre a escolha das bétulas como testemunhas do tempo, na página 11 de *Cascas*, o autor conta que as “Bétulas de Bierkenau: foram as próprias árvores - ‘bétulas’ é *Birken*; ‘bosque de bétulas’, *Birkenwald* – que deram nome ao lugar que os dirigentes de campo de Auschwitz julgaram por bem, como é sabido, dedicar especificamente ao extermínio das populações judaicas da Europa”.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 09.

Georges Didi-Huberman, em *Cascas*, demonstra a fragmentação do tempo “um pedaço de memória [...] um pedaço de passado”²⁴ ainda a ser desvendado, porém, é seu próprio ato que determinará o por vir do *trabalho de vida precocemente rasgado* por ele, historiador. O autor demonstra sua preocupação em esquecer e indaga a si mesmo: “Eu morto, o que pensará meu filho quando topa com esses resíduos?”²⁵ e, portanto, faz com que a história – bem como a dor que lhe acompanha – seja lembrada pelo compartilhamento ativo. Afinal, para além de sua estruturação biológica, a memória estabelece relação de intimidade com as ciências correspondentes às humanidades, já que possui função social ao exercer o *mimnéskein*, logo o esquecimento, bem como a ocultação da lembrança já não estabelece apenas disfunções individuais, mas também coletivas.

O sociólogo francês Maurice Halbwachs tornou-se um dos mais célebres pensadores do tema ao escrever *Memória Coletiva*, sob a afirmativa de que somos seres rigorosamente sociais e, portanto, apenas podemos produzir memórias sob a influência da sociedade na qual nós nos desenvolvemos e vivemos, deste modo, nossas lembranças são impreterivelmente coletivas. A lembrança nos parâmetros de Maurice Halbwachs seria uma “[...] reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se [...]”²⁶. Sobre a capacidade de lembrar, cita o autor

[...] nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos [...] É por isto que quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo esteve só, segundo a linguagem comum. Mas lá não esteve só senão na aparência, posto que, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade [...] É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações fossem apenas o reflexo dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeavam. Se não nos recordamos da nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ser social.²⁷

Minha compreensão de memória, todavia, considera que o âmbito coletivo apenas concretiza-se a partir do agrupamento de seres detentores de individualidade plena. Assim,

²⁴ 2017, p.10.

²⁵ Ibidem, loc. cit., p. 10.

²⁶ HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice. 2. ed. 1990, p. 71.

²⁷ Ibidem, p. 36-38.

apesar de reconhecer grande inovação nos conceitos de Halbwachs para o conceito de memória no período que concerne o desenvolvimento de *Memória Coletiva*, não posso deixar de considerá-la problemática dada a atribuição da memória à um único fator – ainda que este seja permeado por multiplicidades – pois, deste modo, precisaríamos declarar nossos registros de passado como fatos questionáveis. Nas palavras da psicóloga brasileira Ecléa Bosi, o sociólogo “Halbwachs não vai estudar a memória como tal, mas os quadros sociais da memória. Nessa linha de pesquisa, as relações a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa [...] mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais”²⁸.

O filósofo Henri Bergson, ao contrário de Maurice Halbwachs, não relega a espontaneidade e liberdade da memória, tampouco condiciona-a rigorosamente às determinações sociais. Em *Matéria e Memória* Bergson viria a afirmar que é a memória responsável por interseccionar a verdade e individualidade do ser com a matéria, assim vindo a defender a concepção de memória pura e, portanto, inalterável. A lembrança, segundo o autor, pode ser categorizada como espontânea ou aprendida:

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita, o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal [...] Das duas memórias que acabamos de distinguir, a primeira parece, portanto, ser efetivamente a memória por excelência [...] ²⁹

No que concerne item componente de memória, a lembrança para Bergson, é de ordem espiritual, pois conserva a vivência passada. Neste sentido cabe invocar a concepção de Carl Gustav Jung sobre memória e, talvez, seja possível encontrar um entremeio que cruze as ideias de Maurice Halbwachs e Henri Bergson. Conhecido por fundar a psicologia analítica, Jung encontrou grande resistência ao ter como objeto de análise concepções espirituais e míticas para compreender a mente humana e foi justamente a partir da análise do estado onírico que deu-se conta de que somos constituídos não apenas pelo consciente pessoal apontado por Sigmund Freud, mas também pelo coletivo.

Se, por um lado, Maurice Halbwachs acreditara que todos os grupos sociais estão interligados e são regidos com maior ou menor similaridade, Carl Jung defenderia que certas

²⁸ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: TAQ, 1979, p. 17.

²⁹ BERGSON, Henri-Louis. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 2 ed. 1999, p. 91.

rememorações não decorrem de contato, mas sim do inconsciente coletivo relacionado à evolução humana, ou como dito por Freud, resíduos arcaicos. As ideias de Jung neste contexto implicam na existência de uma nova camada mental que abranja a totalidade do núcleo social sem excluir as individualidades que o constitui. Estas memórias recolhidas pelo inconsciente dar-se-iam pelas singularidades e – ou – os empréstimos do âmbito coletivo, assim, segundo Jung, o inconsciente abarcaria a dita memória pura e verdadeira. O inconsciente, por sua vez, constituir-se-ia por uma infinidade de arquétipos expressos simbolicamente.

O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias [...] Chamamos instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo - mesmo quando não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por fecundações cruzadas resultantes da migração.³⁰

As palavras acima transcritas tentam dar forma às memórias tão íntimas desta que escreve o testemunho do desaparecimento interseccionadas às narrativas familiares acerca da lembrança da presença e que são, portanto, coletivas. Reflito: minha avó não conhece mais do que os traços necessários para compor seu nome, “Lu-zi-a” ela dizia no mover de uma tinta qualquer sobre a superfície a marcar-se de sua existência. Como se a voz fosse a bússola no trilhar do caminho pouco conhecido, ela repete uma vez mais: “Lu-zi-a”. A voz traduz o passado e abriga as reminiscências essenciais para a revisitação futura. Aprendi a ler suas cartas da mesma maneira que desvendi suas imagens: ouvindo-lhes. Pois, afinal, na oralidade ou na escrita, é a palavra que dispõe ao presente e futuro a possibilidade de referência para partir e, essencialmente, retornar.

Luzia ria com um inocente desdém destes parágrafos em que almejo conceitualizar ideias e sentimentos, dispensaria todos os autores para bagunçar-me ao dizer que “memória é coisa de espírito”, por fim me deixaria com mais um uma série de incertezas: afinal, o que dirão as vivências apanhadas e processadas como memória para o espírito? Irão fazer-lhe marcas e, se sim, expondo os miasmas, fragmentá-lo-ia? Em que lonjura habita meu espírito de familiaridade rompida? Concluo que minha avó, atribuída à escala das montanhas,

³⁰ JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 5 ed. 1964, p. 69.

compartilha algo vivo com os pássaros, o canto é a medida de seu humor, se põe-se a cantar está bem, mas se não o faz é como se o mundo ensurdescesse com seu silêncio. Ver seus cabelos soltos é algo do íntimo, quase proibido, mas quando presos são ninhos no topo da montanha e eu não dispenso a face tão alta quanto posso: os pássaros alçam grandíssimas altitudes e minha avó em seu ato de estender a memória – e o espírito – na palavra faz inundar os olhos ao ouvir os contos e cantos de histórias ainda não desvendadas.

Concluo também que Luzia conta suas histórias e constrói suas imagens sem quaisquer instâncias de compreensão daquilo que Carl Jung define como *arquetipos*, ainda assim os cria, pois como o autor afirma, estes são gerados por uma gana instintiva, até mesmo primitiva de perpetuação da vida, como se sucede *no impulso das aves, na organização das formigas* ou, como Luzia bem sabe, na manutenção da memória e, por consequência, do espírito daqueles que dividem o mesmo sangue sob a pele amarronzada. Luzia reproduz a imagem do filho em mais de uma dezena de netos homens, não sei se pelo inexorável esquecimento de sua ausência ou se pela insurgência de lembrar demasiadamente de sua presença, o nome dele é o único que habita seus lábios. Eu busco espelhos capazes de refleti-lo em mim ou ainda imagens que deem conta de algo que ultrapasse a matéria, em vão, minha própria busca é passível de dissolução, tal como suas feições tão únicas esvanecem-se em minha memória. Sua existência pura só habita minhas palavras, como se estas fossem capazes de abrigar no baixo tom da voz ou na caixa alta da escrita a busca da existência pelo que dele lembro e seleciono. Não o esqueceria, mas, ainda assim, não o lembro em sua completude e, portanto, me questiono se uma lembrança parcial seria um esquecimento total.

Sou levada a crer que o rosto de meu desaparecido afetuoso exista ainda nos proscênios da mente, de todo modo, creio também que a imagem é um dispositivo de lembrança que preserva o sujeito da inexistência. Mas o que quero dizer quando escrevo sobre o ato de desaparecer? No contexto desta pesquisa o desaparecimento refere-se à acepção do verbo³¹ que revela o ato ou ação de deixar de ser visto e que, seja por ausência de manifestação, seja por finitude, deixou de existir. O “deixa de existir”, de certo, não está sendo

³¹ Para além das definições do verbo, as ciências sociais compreendem o desaparecimento como fato multicausal, podendo concretizar-se de modo voluntário (quando o sujeito o elabora intencionalmente), involuntário (quando não há intencionalidade ou controle sobre o evento que leva ao desaparecimento) e, por fim, desaparecimento forçado (assim como se sucede na categorização anterior não há intencionalidade, tampouco controle, todavia, neste caso ocorre a influência de pessoas ou forças na elaboração do desaparecimento, como sequestro ou ações políticas de subtração).

levado à literalidade, pois ao contrário do corpo, o sujeito não deixa de ser detentor de individualidades permanentes. No que tange a memória, é ímprobo afirmar que ela verdadeiramente se apaga, afinal a memória persiste e transforma-se sem obrigatoriedade de mostrar-se. Conscientes de que o corpo é referência material, seu desaparecimento não é o mesmo que dizimar a existência e ainda que sucumbamos ao desalento, precisamos compreender que ela também se transforma, tal como a lembrança que já não lhe concebe.

James McGaugh, um dos maiores pesquisadores sobre memória, afirma que “talvez o aspecto mais notável da memória é o esquecimento”³². Falar sobre memória e esquecimento é expor o antagonismo dos termos, enquanto a memória é solidária com o passado, o esquecimento total é a possibilidade de sua redução à inexistência. Mas será que não há, de fato, uma relação de cumplicidade entre ambas e, assim, o processo ativo de esquecimento a que somos sujeitos não estaria, na mesma frequência, permitindo a execução da capacidade de gerar novas memórias? Gilles Deleuze parte da deslembração de fatos relacionados à própria infância para afirmar que a memória trata de afastar o passado e não de reproduzi-lo, indo contra o caráter paradoxal mantido entre o lembrar e o esquecer, construindo em sua perspectiva um estado de codependência, pois a ausência de suas memórias infantis advém da “faculdade que deve afastar o passado em vez de acioná-lo. É preciso muita memória para rejeitar o passado, porque não é um arquivo [...] Eu repito: minha memória não é amor, mas hostilidade”³³. Esse enunciado não se trata, é claro, de um desejo pelo esquecimento, ao contrário de Irineu Funes, personagem de Jorge Luis Borges que, ao sofrer um acidente, não foi acometido pela amnésia, mas pelo seu reverso e, deste modo, era para ele impossível esquecer. Para Funes o excesso de memória lhe subtrai o pensamento, pois para pensar é necessário também esquecer; Funes, o Memorioso, poderia lembrar todos os pormenores de qualquer dia da sua vida, porém, para fazê-lo precisaria de um dia inteiro. Ivan Izquierdo em justaposição a estas ideias, afirma que os mecanismos da memória se saturam³⁴ e, portanto, o esquecimento é essencial ou, ao menos, basta que cessemos a evocação de determinadas memórias que perturbam e impedem a aquisição de novas.

³² HARLOW, Harry; MCGAUGH, James L.; THOMPSON, Richard F. **Psychology**. San Francisco: Albion, 1971.

³³ Trecho retirado do programa de televisão produzido por Pierre-André Boutang entre 1988 e 1989, exibido entre 1994 e 1995, poucos meses antes do falecimento do autor. Com cerca de oito horas de duração, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* consistia em entrevistas fornecidas ao jornalista Claire Parnet. Os trechos transcritos acima são referentes à letra *E de Enfance*.

³⁴ Cf. IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

De todo modo, ainda que carregados de significância e sentimentos, nada garante que não esqueceremos, seja por extinção (quando os estímulos são desvinculados), repressão (advinda de bloqueios de autoproteção conscientes ou inconscientes) ou simplesmente pela falta de exploração, gerando uma atrofia sináptica e, deste modo, o esquecimento real³⁵. Do rosto de meu pai lembro tudo: o cabelo com entradas proeminentes que davam à face uma moldura cada vez mais acinzentada, a pele negra que enrugava-se apenas no topo da testa, os olhos arredondados, o sinal que saltava a ponta do nariz, os lábios cheios e contraídos em um sorriso fácil e a retração da pele ao centro do queixo, ainda assim não o lembro em sua completude. O não-ver é a força motriz do *esquecimento real* e mesmo nas histórias mais detalhadas de minha narradora, esta não é uma imagem que consta, esta é uma imagem faltante, contudo, a face aprisionada nas lâminas do álbum familiar restitui a lembrança daqueles que já não mais estão presentes. Tais imagens são arquivos preservados no afeto e, ao contrário da memória negada por Gilles Deleuze, não afastam o passado, mas o evoca a invadir o presente para aproximar-se do futuro.

Henri Bergson pressupõe que questões memoriais devem ser analisadas a partir do tempo e não do espaço em que o sujeito esteve inserido. Neste enredo lhe é precioso, sobretudo, o conceito de duração, pois este não trata de recortes eventuais e temporais, mas da origem e futuro deste tempo mensurável e passível de divisões, em outras palavras, “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e o incha à medida que avança”³⁶. O que existe então é a continuidade latente que sutura a bifurcação temporal que instituímos como passado, presente e futuro; significa que nós, no presente, alimentamos o *por vir* com o *que foi* e mesmo este parágrafo, escrito no imediatismo do pensamento, tratará de passado. A sustentação desta formulação é a existência de um passado ontológico constituído por passados específicos que, é claro, não sobrevivem ao presente na inexistência da lembrança.

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e à medida que seus

³⁵ Cf. BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín; IZQUIERDO, Iván. **A Arte de Esquecer**: cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2006.

³⁶ BERGSON, Henri. **Memória e Vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47.

contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como lembrança.³⁷

O reconhecimento destes instantes de outrora se dá na imagem: imagens-testemunhos do presente que foi e também do presente porvir. Compreendemos que a memória é relativa ao passado e que este passado sofre uma virtualização ao ser resgatado e atualizado como imagem³⁸. Porém, a instância virtualizada da imagem não é necessariamente fiel ao seu referencial, já que, convém ressaltar, pode receber o exercício ativo da imaginação. É justamente aqui que o filósofo francês Paul Ricoeur determina o cerne de encontro de memória e imaginação ao afirmar que “dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”³⁹. Nos pressupostos de Ricoeur reverberam as afirmativas feitas por Jean-Paul Sartre em *O Imaginário*, como podemos notar no trecho a seguir:

[...] a tese da consciência imagificante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Vale dizer que o tempo de existência do objeto em imagem, enquanto está em imagem, difere em natureza, do tipo de existência do objeto apreendido como real [...] O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades.⁴⁰

Esta pequena transcrição cruza a perspectiva psicológica da virtualização da imagem-passado e salta ao desejo de tê-la como meio de anular a distância que nos afasta de um passado específico; por fim, o autor chega ao rompimento da barreira entre desejo e necessidade, quando a imaginação abandona a tal potencialidade “mágica” e ignora por completo a ausência do objeto de afeto memorial no intento de trazer à tona a virtualização absoluta do ser. Obcecados pelo ver e angustiados pela ausência, nos munimos de suportes que garantam presenças vestigiais e então tornamo-los arquétipos íntimos de busca e memória. Sobre a imagem como método subversivo ao esquecimento, tomo como

³⁷ 1999, p. 110.

³⁸ Deve-se considerar a escolha por visível como evento próprio da visão, termo que sutilmente difere daquilo que é visual, pois neste caso abandonamos o virtual e partimos para o material

³⁹ RICOEUR, Paul. **A Memória, A História, O Esquecimento**. Trad. Alain François. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 61.

⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996, p. 165.

empréstimo as palavras do pensador francês Jean Lancri para dar início à temática de presentificação por meio da forma conscientes de que “[...] na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo”⁴¹.

Presentificação é um termo compartilhado pela psicologia e pela filosofia, ciências que dão à mesma palavra significados que, apesar de diferirem, complementam-se. Para a psicologia o termo refere-se ao tempo do aqui-agora, isto é, o tempo vivido, no qual existem influências memoriais do passado e compreensão do futuro e, apesar, disso, todos os eventos só podem acontecer no momento do sentir, em outras palavras, o estado da consciência se constitui no presente com o advento de outros tempos – outros presentes-passados. Embora esta definição nos seja valorosa, é sobretudo na filosofia que encontraremos meios de dar respostas que tangem o cerne desta pesquisa: afinal, qual o papel da imagem na povoação das memórias quando estas tornam-se lacunares e omissas? A imagem é capaz de contornar existências que viriam a ser erigidas frente ao esquecimento? A filosofia atesta a citada competência ao defender que a presentificação é o ato ou modo pelo qual um objeto se torna presente na forma do suporte que recebe a imagem, moldando-se às influências memoriais e tornando-se suportes mnemônicos⁴² para estas.

O sociólogo francês Louis-Vicent Thomas afirma que a presentificação arrisca a restituição do sujeito a partir da relação traçada entre seus vestígios e os sobreviventes receptáculos dos mesmos, ou seja, os modos como eles se fazem permanentes em nossas memórias. Esse modo de *fazer presente* não é o mesmo de uma imagem pura e profundamente representativa do corpo ausente, pois enquanto a representação se ocupa da figura, a presentificação se incumbe da “pessoa”, o que dá à representação a qualidade de presentificar é o atravessamento feito pela afetuosidade. Como vimos, o tempo é composto por múltiplos presentes – presentes que foram e presentes que estão – e para além da duração o que o termo “presente” anuncia é que algo ou alguém está à vista ou sendo visto e que se manifesta nesta temporalidade; curiosamente, presente é também algo intrinsecamente ligado à oferta ao outro, à entrega de afeição materializada. Quando os

⁴¹ LANCRI, Jean. **Parte de Sombra na Última Obra de Marcel Duchamp**. Trad. Sandra Terezinha Rey. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2019, p. 29.

⁴² Compreendo como mnemônico, métodos auxiliares da memorização ou que ampliam a memória, no contexto desta pesquisa o suporte mnemônico é a imagem, sobretudo a imagem fotográfica.

conceitos da psicologia e da filosofia confluem sobre o presentificar, somos levados a pensar que este é também um regalo: entrega substancial de vida.

As vivências de congelamento cada vez mais franqueáveis não cessam em demonstrar que arriscar presença é ato cotidiano e, quando colocados diante da anunciação de uma ausência sólida, não tardamos em borrar o desaparecimento com manchas de vida. Para Thomas a preparação do corpo para o velório é a mais imediata e figadal tentativa de tornar alguém presente, pois o que se busca na composição mortuária da matéria é a possibilidade de perceber algo através do qual suas essencialidades manifestem-se e não sejam unicamente representadas⁴³. O velório é o momento que decreta a nova forma de existência através da constatação da ausência que se apressa em preencher o ambiente diante da presença do corpo que logo se ausentará.

De todo modo, o que sei é que Luzia sepultou um filho. Eu sepultei um pai. Na voz embargada compreendemos que a ausência não é antônimo da presença, assim como o esquecimento não é uma atuação oposta à memória. Por fim, concluo que no côncavo do túmulo o que foi entregue é matéria que, neste contexto, esvazia-se dos sentidos físicos de trocas mútuas e, diante do desaparecimento que lhe foi outorgado passa a ser apenas referência do passado a ser lembrado, torna-se objeto de reprodução de si mesmo a influir nos sentidos e sensações de outrem. Mas a presença virtualizada não ocorre sem doer, na existência do vazio a ausência da presença me leva a crer que a busca de imagens conservadas no afeto são cânones para a lembrança e ampliam-se na [re]invenção do olhar. É disto que trata a arte desde os primórdios: instaurar presenças que façam ver, mas “o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem”⁴⁴.

Régis Debray defende que a imagem é gestada na morte e desenvolve esta teoria a partir da pergunta: “em suma, por que motivo há imagem em vez de nada?”⁴⁵. A imagem existe para que a face não sucumba a esse *nada*, para que aqueles que amamos não sejam vítimas do desaparecimento gradativo. Esculturas, pinturas, máscaras, fotografias e tantos outros meios criados para rememorar são consequência da tentativa de replicar a existência, recriar a presença. Fazemos isso para não esquecer e não sermos esquecidos.

⁴³ Cf. THOMAS, Louis-Vicent. **Rites de Morte**: pour la paix des vivants. França: Fayard. 1985.

⁴⁴ DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**: uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993, p. 34.

⁴⁵ Ibidem, p. 21.

Obstinadamente buscamos criar e preservar imagens que nos permitam lembrar e então as seguramos por entre os dedos trêmulos e saudosos como se portássemos nas mãos a possibilidade de acarinhar a face amada.

O escritor português Valter Hugo Mãe na enormidade do pequeno *As Mais Belas Coisas do Mundo* narra as descobertas sobre a vida na companhia do avô que também lhe ensinara sobre o fim. Mãe pensa antes na morte da avó, quando o avô lhe ensinou como *ser o lado de cá das coisas de lá*: sabendo sentir a tristeza com a quietude de quem aprende a celebrar o vivido. Todavia, quando seu depósito familiar de conhecimento falece leva com ele o abraço e põe o neto em desabrigo. Valter Hugo Mãe, no imediatismo da criança que fora, desenha o avô: “Desenhei meu avô [...] desenhei-nos a rir. E desenhei uma linha que queria dizer amanhã, para haver amanhã”⁴⁶, diz ele antes de concluir que no coração há uma porta que não se abre para a ausência e descobre que, assim como o avô, a invenção da vida há de ser uma das *mais belas coisas do mundo*.

Samuel Auster, ao contrário, inventa a solidão, a adulteração da existência só se revela quando seu filho o [re]conhece no arquivo familiar. O prefixo estabelece-se na ambiguidade do identificar a forma e do descobrir as reminiscências. Paul Auster incumbe-se dos vestígios materiais do pai, mas também e sobretudo, das heranças não tangíveis. Sua experiência como filho e como pai é narrada em textos íntimos e fragmentados que se unem para revelar um novo pai: “[...] estranha sensação de que o encontrava pela primeira vez, de que uma parte dele só agora começava a existir. Eu havia perdido o meu pai. Mas ao mesmo tempo eu também o encontrara”⁴⁷.

Roland Barthes, em uma oxigenada tentativa de [re]encontro com a mãe, busca desesperadamente revisitar a essência do objeto de afeto e o encontra na imagem. A abordagem histórica da compreensão fotográfica em seus sentidos subjetivos recebe tons confessionais na tentativa de preenchimento transportada para a límpida escrita. O autor não deseja lembrar das feições maternas, mas sim [re]encontrá-la em essência, isto é, encontrá-la verdadeiramente. Parece simples lembrar-se do objeto afetuoso, o papel substitui a referencialidade do corpo primário, o afago a esta pele sem calor há de bastar por alguns

⁴⁶ MÃE, Valter H. **As Mais Belas Coisas do Mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019, p. 39.

⁴⁷ AUSTER, Paul B. **A Invenção da Solidão**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 21.

instantes – o conformismo é dádiva da aceitação. Mas [re]encontrar em essência, contudo não é assim tão simples, para o autor isto só se deu pelo olhar da mãe, ainda infante, sobrepondo-se ao dele em um atravessamento temporal.

Franz Kafka reconstrói a imagem física do pai na palavra que lhe era *a medida de todas as coisas*, suas memórias de infância revelam que “[...] teria precisado de estímulo, já estava esmagado pela simples materialidade do seu corpo”⁴⁸. A carta jamais enviada retoma as vivências, expõem as cicatrizes do menino de escala desproporcional às expectativas de Hermann Kafka e torna-se uma espécie de documento familiar de elucidação silenciosa – “Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito [...] Mas como tudo isso era pouco”⁴⁹. Kafka escreve para aceitar a própria finitude, bem como a do pai e alça “[...] alguma coisa tão próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leves para ambos”⁵⁰.

A memória em seu aspecto fugidio e de incompletude encontra matéria corpórea por meio dos arquivos conservados no afeto. Eu, entre um bloco de notas e algumas fotografias, busquei afastar com as mãos a névoa que encobre as feições paternas. Eu, entre as falas e silêncios de Luzia, busquei imagens que me respondessem *quanto tempo dura o tempo sem fim?* Dura o tempo que levamos para percorrer as lonjuras da memória. Enquanto eu insisto silenciosamente em preencher as lacunas despercebidas pela narradora, Luzia fala de um tempo cada vez menos linear, relatos feitos no cronômetro de um tempo próprio em que os minutos são contados na respiração pausada. Assim como o canto, suas histórias tornaram-se sinalizadoras de seu humor – se põe-se a falar está bem, todavia se não o faz é como se o mundo ensurdescesse com o silêncio que corta o quarto. Quando Luzia silencia, porém, é como se faltasse a mim a destreza em traçar as cinco letras de seu nome. Tenho ensinado Luzia a escrever sobre as imagens e agora o nome do filho é o único que habita as pontas de seus dedos.

Quanto tempo dura o tempo sem fim? Dura enquanto a imagem for sua [...] ausência.

⁴⁸ KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 14.

⁴⁹ Ibidem, p. 52.

⁵⁰ Ibidem, p. 74.

1.2 SOBRAS DO LUTO: desaparecimentos

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel.
– Roland Barthes⁵¹

Luzia me ensinou tudo o que é necessário para suportar a vida com o coração um pouco menos tempestuoso para os demais aprendizados que vêm, desde muito cedo podia falar-lhe dos mais difíceis assuntos com a certeza de que soluções sairiam de sua boca e, ainda que eu não as entendesse, nunca duvidava de seus sentidos. Todavia, a morte sempre foi tema proibido, “na vida só não tem solução para morte” dizia ela como se fosse coisa de uma alçada superior. Meu avô faleceu sem que eu o conhecesse, dele sei apenas que se chamava José, este é também o segundo nome de meu pai, talvez por isto ainda criança acabei por convencer-me de que eles haveriam de ser muito parecidos. Luzia sempre que atingida por minhas sucessivas tentativas de descobrir José, apressava-se em desconversar e dizia “não faz bem falar dos mortos” e em determinado momento eu deixei de lhe falar. Só refleti sobre o morrer quando a finitude se avizinhou escancarando a irremediável ausência e meu despreparo para desvendá-la, não deixando mais do que incertezas e estas questões Luzia não sabia como responder.

O que há depois da morte? Não em um sentido espiritualista e transcendental, mas para nós que permanecemos, o que há no por vir? Para estudiosos da psique humana, restaria o luto, com características e durações distintas, mas que de modo geral, teriam algumas similaridades. É o que afirma a psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross em *Sobre a Morte e o Morrer*, obra escrita a partir de reflexões sobre os processos do arrefecimento vivenciado por pacientes destinados a cuidados paliativos, no intento de auxiliar na conscientização do estado físico e psíquico, bem como analisa as relações traçadas entre o enfermo, a família e amigos neste momento de despedidas. Considerada pioneira em muitos dos estudos

⁵¹ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2017, p. 73.

referentes a tanatologia⁵² Kübler-Ross desenvolveu o próprio *Modelo de Sofrimento* no qual define o luto como um processo de cinco estágios, sendo eles: negação, raiva, barganha, depressão e por fim aceitação do fim. Contudo, a autora afirma que os estágios não podem ser tomados como regra, já que nem todos passam por eles da mesma forma, ordem ou totalidade, todavia é inevitável que passamos por ao menos dois deles. Ocorre que seu modelo não engloba apenas processos de morte, mas qualquer espécie de perda ou ruptura traumática, sendo assim, é uma teoria um tanto quanto generalizadora para situações e complexidades divergentes.

É possível que a humanidade ainda não tenha sido capaz de testemunhar nada mais complexo do que a morte e tudo que por ela é desencadeado. Complexa, pois é um fato biológico, inevitável, e ainda assim inconcebível. Se tratando de algo natural, por quais motivos relutamos em aceitá-la? Como processo biológico, morrer é tão natural quanto estar vivo, porém para aqueles que permanecem é difícil compreender a inexistência repentina da presença antes familiar. O que há após a morte? Há ausência e uma série de espaços vazios. Mas a morte é mesmo isto, final e ponto? O que há de ser feito com os livros não terminados, os planos não cumpridos, as roupas à espera do corpo? O que dizer então dos olhos que jamais verão da mesma maneira a face amada. A morte tem sim algo de anormal, termo levado à licença poética para dar conta deste fato ultrajante e afrontoso. Para mim, o luto se sucedeu de modos divergentes daqueles encontrados na literatura, algo não se encaixava, sentia-me incumpridora com meus sentimentos confusos e desconexos. O que houve após a morte foi permanência, diversos modos de permanência: a minha própria e ambigualmente a de meu desaparecido afetuoso. A escrita foi meio de [re]estruturá-lo, uma reação à inevitável inércia que acomete as testemunhas do desaparecimento e, ainda que de modo parcial, foi também meio de descortinar os proscênios da ausência.

Dizem que o único ser consciente do fim é o ser humano, assim carregamos esta enigmática companhia por toda sua existência. Enigmática, labiríntica, de momentos e formas incertas, mas inevitável. O sociólogo alemão Norbert Elias reforça a naturalidade do fato e,

⁵² Tanatologia é o nome dado ao estudo científico sobre a morte e os demais fatos relacionados a ela. Isto se dá tanto em aspectos físicos, como a análise da causa por meio de autópsias, ou ainda, como fenômeno em mecanismos psicológicos. A importância de estudos sistemáticos sobre a morte surgiu em 1903, como método de auxílio aos moribundos sugerido pelo cientista russo Ilya Ilyich Mechnikov (1845 – 1916), no entanto, não obtendo apoio e difusão no meio médico, apenas após a Segunda Guerra Mundial o estudo de vida e morte passou a ser considerado relevante, sobretudo na filosofia.

portanto, defende também a naturalização da temática, em *A Solidão dos Moribundos* afirma que “a morte não é terrível, passa-se ao sono e o mundo desaparece”⁵³. Nas palavras de Elias, deixar de existir parece simples, porém há uma complexidade secular que paira sobre o tema e inicia-se muito antes da higienização e afastamento social que evolui até os dias atuais. A incursão se inicia na Europa do século V, período em que a compreensão histórica da morte passa por dois pontos importantes a serem destacados: a família e a familiaridade. O primeiro justifica-se nos extensos núcleos de convivência social, logo, do parto à partida toda atividade ou acontecimento era comumente compartilhado. O segundo aspecto é relativo à familiaridade fúnebre, afinal, sem avanços médicos e vitimados por grandes guerras e tomadas bárbaras, camadas da população europeia eram ceifadas precocemente. Avançando para a Baixa Idade Média, guerras e catástrofes ocorreram ainda mais intensamente, em especial pelo surgimento da Peste Negra, responsável por dizimar a terça parte da população europeia entre 1347 e 1350.

Apesar disso, não há atribuição de simplicidade no sentir, afinal não existiu período ou sociedade em que rituais mortuários não tenham sido desenvolvidos para chorar seus entes. O historiador francês Michel Vovelle, defende que no interior destes rituais “[...] exprime-se uma sensibilidade à morte que está longe de ser monolítica ou inalterada. [...] Voltaire dizia que a morte sem medo nem apreensão era a dos animais”⁵⁴. Referência nos estudos da temática lúgubre, sobretudo no medievo, Philippe Ariès declara:

A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor.⁵⁵

É importante ressaltar que uma morte caracterizada por familiaridade não é, em instância alguma, sinônimo de uma morte menos sentida ou temida, apenas mais testemunhada e usual. As afirmações de Ariès e suas perspectivas simplificadoras acerca das questões sentimentais de luto são bastante refutadas por outros autores. Vovelle, por

⁵³ ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**: envelhecer e morrer. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 76.

⁵⁴ VOVELLE, Michel. **A Morte na Idade Média**. Trad. Heitor Megale, Yara Frateschi e Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 14.

⁵⁵ ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2012, p. 49 - 50.

exemplo, afirma não ser capaz de crer “que alguma vez tenha existido um tempo em que a morte humana tenha podido ser natural como pensa Philippe Ariès, isto é, aceita serenamente, sem medo nem apreensão”⁵⁶. Norbert Elias, por sua vez, critica a forma rudimentar de morte abordada por Ariès como acontecimento trivial, desafetado e homogêneo, especialmente na Idade Média em oposição à vida moderna, mortes fáceis *versus* mortes solitárias respectivamente, “em resumo, a vida na sociedade medieval era curta; os perigos, menos controláveis; a morte, muitas vezes mais dolorosa; o sentido da culpa e o medo da punição depois da morte, a doutrina oficial”⁵⁷.

A punição mencionada por Elias seria consequência da definitiva ascensão da Igreja Católica durante a Baixa Idade Média e seus preceitos de culpa e merecimento determinantes para o destino da alma. Gradativamente a religião passa a tecer um véu sobre a morte e a promessa do Paraíso passa a mover crenças decisivas para uma nova perspectiva acerca dos ritos fúnebres na busca de salvação e vida eterna, cada vez mais os rituais são levados para dentro das igrejas e os túmulos movidos para os arredores do ambiente sacro. Também neste período do medievo, as demonstrações sentimentais exacerbadas passam a ser malquistas e são rapidamente substituídas pelas vestes escuras que, ainda hoje, são símbolo ocidental de luto. Em detrimento do sentir, os aspectos sociais da morte – e consequentemente do luto – ocorrem em benefício de outros meios de demonstração do pesar que deixam de se apresentar unicamente pelo pensamento religiosamente fundamentado e passam a sofrer influências de aspectos econômicos, como ressalta Ariès “Os pobres do cortejo muitas vezes recebiam uma parte de suas esmolas sob a forma de ‘veste negra’ [...] Quanto mais rico e poderoso era considerado o defunto, mais padres, monges e pobres havia em seu cortejo”⁵⁸.

A cerimônia de luto corporifica-se plasticamente e dá face aos sentimentos cortesões para cumprir um ofício mais socializador que garantisse que o falecimento fosse notado e que a família fosse consolada por membros de sua comunidade, dispensando a função moral. Os processos referentes à morte e ao luto estão intrinsecamente relacionados à sociedade e caminham no mesmo rumo de seu desenvolvimento, moldando-se às suas modificações. Os valores morais que eram delineados sobretudo pelos preceitos cristãos fundamentados em pecado e temor que geravam a convicção de que, sendo a Igreja um ambiente sagrado, ser

⁵⁶ Op. cit., p. 14.

⁵⁷ 2001, p. 23

⁵⁸ 2012, p. 127.

sepultado em seu solo garantiria a elevação da alma; aqueles que não pudessem adquirir estes espaços, no entanto, tinham seus corpos deixados no interior dos Templos pelos familiares em uma desesperada atitude que objetivava a salvação da alma. Não demora para que as Igrejas passem a se metamorfosear em grandes morgues, todavia a exposição dos corpos logo tornar-se-iam objeto de desconforto social, justaposto a isto, a moral recebe nova camada, desta vez é a monetização do morrer que figura, como aponta Ariès:

[...] reprovava-se a Igreja, por ter feito tudo pela alma e nada pelo corpo, por se apropriar do dinheiro das missas e se desinteressar dos túmulos [...] Os mortos não mais deviam envenenar os vivos, e os vivos deviam testemunhar aos mortos, através de um verdadeiro culto leigo, sua veneração. Os túmulos tornavam-se o signo de sua presença para além da morte.⁵⁹

Deste modo, durante do século XIV os túmulos adquirem relevância por demonstrarem-se benéficos à sociedade, todavia, longe de ser espaço de aprazibilidade, até meados do século XVI os túmulos comumente eram adornados por “imagens horríveis de um cadáver nu com mãos enclavinadas e os pés hirtos, a boca aberta e as entranhas cheias de vermes”⁶⁰ reforçando a ambientação criada nos arredores das Igrejas. As figuras que expunham a decomposição denunciavam as ideias de fraqueza humana, aqui não é a morte que amedronta, mas a incapacidade de resistir ao fim. Bastam poucos séculos para que os espaços fúnebres localizados nas cercanias das Igrejas deixem de ser suficientes em solo Europeu e durante o século XVIII os enterros passam a ser transferidos para locais afastados das cidades e dedicados unicamente aos sepulcros, higienizando as cidades da materialização da morte. Os protestos adiam algumas destas transferências, contudo, a comuna francesa Ornans, por exemplo, tem seu primeiro cemitério fundado fora de seus limites na primavera de 1848, pouco antes de Gustave Courbet (1819 – 1877) pintar *Un Enterrement à Ornans* (1849 – 1850) (figura 6).

⁵⁹ 2012, p. 76

⁶⁰ HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia. 2 ed. 1985, p. 160.



Figura 6: Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849-1850.

Óleo sobre tela, 315 cm x 660 cm.

Fonte: Musée d'Orsay | Paris, França.

A pintura foi realizada no interior do sótão da casa da família do artista, espaço que não comportava as grandes dimensões da obra que visava a escala realista dos corpos ali inseridos, para tal feito foram utilizadas três grandes tiras de tecido para compor a grande pintura que deixa a entrever o relevo de suas junções, essa e outras pequenices ocultam-se nas grandiosas dimensões e mostram-se apenas se olhados mais de perto. Para além da narrativa do novo cemitério de Ornans, sua cidade natal, a perspectiva de Courbet revela parte dos aspectos sociais anteriormente citados. Quarenta e sete personagens compõem o cortejo que chega ao cemitério: os eclesiásticos e os carregadores à esquerda da cena, os homens à sua direita e por último as mulheres que os contornam para agrupar-se ao redor da cova aberta. A rigidez da massa achatada de corpos é quebrada pelos rostos e olhares dispersos que se voltam hora para a esquerda, ora para a direita, por vezes arriscam olhares entre um personagem e outro. Os grupos são separados cumprindo o rigor religioso que estabelece e delimita a hierarquia.

Os homens que seguram o caixão cobrem-se de preto, apenas as luvas brancas saltam para misturar-se aos tecidos que sustentam o féretro; pouco se vê de seus rostos sombreados pelos grandes chapéus a cobrir os rostos que movem-se em fuga do corpo morto que se oculta e possivelmente de seu odor. Sobre as dobras do tecido de mortalha branca a cruz negra inverte-se em relação a do Cristo, pende do caixão e mistura-se aos tons claros que vestem os meninos. Olhares são trocados entre uma das crianças e o carregador ao seu lado enquanto o homem que empunha a cruz parece arriscar o único olhar lançado ao espectador (*figura 7*), é

ele quem carrega o ponto de fuga⁶¹ da obra: o Cristo crucificado e elevado acima de tudo o que ali existe.



Figura 7: Detalhe da obra *Un Enterrement à Ornans*.



Figura 8: Detalhe da obra *Un Enterrement à Ornans*.

O padre cobre-se por um tecido negro enquanto lê o breviário que segura junto ao capelo levemente avermelhado, um vermelho tão escuro que verte ao preto de seu manto, criando um gradiente a ser visto de suas mãos às vestes dos dois sacristãos. A disposição de suas mãos leva-nos ao coveiro (*figura 8*); o homem ajoelha-se sobre tecidos esverdeados enquanto assiste a leitura, aos seus pés estão túmulo e restos de um corpo (*figura 9*), um

⁶¹ O ponto de fuga na obra em questão é dado a partir da união do traçado das laterais da cova aberta e sua angulação, direcionando o olhar para a cruz.

corpo outro que não o mesmo pelo qual o grande grupo põe-se a chorar. Nada no enterro é uniforme, as cores ora se fundem, ora se repelem, limites definidos são criados entre os claros e escuros que marcam rostos e mãos, enquanto os tons claros distribuem-se em maior (lateral esquerda) ou menor frequência (lateral direita). As correções e deslocamentos tornam-se evidentes quando aproximamos o olhar, como a imagem fantasmática que surge ao lado da mulher de gorro branco, quase como um duplo inacabado (*figura 10*).



Figura 9: Detalhe da obra *Un Enterrement à Ornans*.



Figura 10: Detalhe da obra *Un Enterrement à Ornans*.

O entristecido grupo se distribui na horizontal das falésias ao fundo e nessa tristeza representada Courbet une membros de diversas camadas sociais, entre pobres sapateiros e políticos da época, o pintor cria uma narrativa visual de um enterro que mais permite incertezas do que concretudes. Afinal, quem – ou o que – habitará o oco da cova? O tamanho

natural e a já conhecida aproximação com o cotidiano real, abrem precedentes para que diante das críticas, Courbet viesse a afirmar que o que ele enterrou foi o romantismo. De todo modo, o contexto leva a crer que a pessoa a ser enterrada é Claude Etienne Teste, importante vinhateiro e tio-avô do artista que, de fato, acredita-se que tenha sido a primeira pessoa a ser enterrada no cemitério em questão. Todavia, antes dele outro corpo habitava aquele sepulcro, deixando espaço para um pensamento mais simbólico caso sigamos a noção da influência religiosa expressa no alto da haste, pois o evangelho de Mateus fala das trevas iniciadas na crucificação de Cristo, de modo a rachar pedras e abrir túmulos, trazendo à terra mais uma vez corpos santos; aqui se insere uma possível perspectiva acerca do renascimento do próprio artista agora ressurgido no universo do real.

Não se pode ignorar a constância fúnebre na vida do pintor, seu avô, por exemplo, falecera em 1847 e possivelmente a escolha pelos membros de sua família como modelos remetam não só às cenas testemunhadas, mas à uma tristeza retirada do real e familiar; nesta perspectiva o deslocado observador da cerimônia (*figura 11*) poderia ser o próprio morto que se põe a acompanhar sua despedida. Acontece que nenhuma dessas ou demais suposições dão conta de justificar a mortalha branca sobre o caixão, pois mais do que contrastar com a restante escuridão a cor vem representar a pureza e, portanto, era dedicada apenas às moças e às crianças; convém supor então que o enterro possa ter sido dedicado à irmã de Courbet que falecera em 1834 no início de sua juventude.



Figura 11: Detalhe da obra *Un Enterrement à Ornans*.

A escolha do branco se repetiria mais tarde em *La Toilette de la Morte* (circa 1850) (*figura 12*), a obra veio ao conhecimento público apenas no século XX quando se atribuiu

primariamente o título *La Toilette de la Mariée* e que após análises técnicas e documentais pode-se constatar que a jovem não é representada como a noiva (*La Mariée*), mas sim como um corpo a ser preparado para sua despedida (*La Morte*). A alva cor reforça a pureza da vida e a paz intentada para a despedida fatídica, deste modo os tons escuros advêm apenas do mobiliário, todas aquelas que nela tocam ou virão a fazê-lo vestem-se de branco, assim como são claras as roupas de baixo da falecida ou ainda como a mortalha estendida sobre a cama em que repousará o corpo.



Figura 12: Gustave Courbet, *La Toilette de la Morte*, circa 1850.

Óleo sobre tela, 188 cm x 251 cm.

Fonte: Smith College Museum of Art | Northampton, Inglaterra.

No enterro de Courbet um buraco é aberto e esvaziado para ser mais uma vez preenchido, não existem certezas de quem o habitará. A forma ilusória da sepultura aberta nos coloca à esquerda da obra, afrente do agrupamento destes *voyeurs* do adeus, seus olhares esgueiram-se da consciência do fim expressa na vala aberta que se mantém a convidá-los. Simbólicas ou concretas, as representações dos ritos funerários representam um fato sobretudo social que não permite escapatória, tampouco diferenciação para além da feita no adeus. A desordem social gerada pela devastação advinda de Peste Negra e posteriormente

pelos sucessivos conflitos, bem como a miséria que lhes sucedeu, desencadeou uma onda que não ocultava o horror da população sobrevivente mantendo ainda em voga a familiaridade fúnebre. Na obra de Courbet o que podemos observar é o desenrolar da perspectiva desenvolvida acerca da morte desde a Idade Média onde as limitações e fragilidades humanas são observadas em proximidade.

A expressão diante do caos é exteriorizada pela arte visual e literária do período, exemplo disso foram as representações denominadas como *Danças Macabras* que fundiam o contexto histórico e o contexto religioso do período entre final da Idade Média e início do Renascimento. As manifestações colocavam-se frente às imposições religiosas sobre o corpo e por meio da gestualidade física expressavam um limiar entre liberdade e desespero por aquilo que não se pode evitar, “a arte reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos. O objetivo moral é ao mesmo tempo lembrar a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens diante dela”⁶². Apesar do tom irônico e protestante contra as crenças cristãs que davam corpo aos sentimentos de perturbação social, as Igrejas acabaram por legitimá-las como imagens de potência educacional, afinal eram de fácil compreensão para a sociedade que restringia a leitura a pequenos e específicos grupos.

As *Danças Macabras* foram disseminadas de muitas formas e por muitos meios, não se limitando apenas aos ambientes de crença. Em suma, pouco variavelmente elas são narrativas visuais de corpos de desencarne recente guiados por ossadas vivificadas que remexiam a ossatura até a chegada ao túmulo. Ilustrado pelo gravador francês Pierre Le Rouge, *La Danse Macabre* (1486) de Guy Marchant⁶³, é o primeiro a carregar a folclórica representação e nele podemos observar a morte alegorizada na presença do cavername que segura os sujeitos pelas mãos e os leva até sua sepultura em uma dança que atinge todos os estratos da sociedade europeia. O primeiro convidado é o Papa, seguido pelo Imperador e já aqui, apesar da honra dedicada aos grandes governantes, a morte sublinha que nada além dos feitos em vida será levado dali em diante, como pode-se ver no pequeno diálogo (*figura 13*) criado por Marchant:

⁶² ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**: volume I. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998, p. 124.

⁶³ Esta pesquisa não é capaz de afirmar a data de nascimento de Pierre Le Rouge, no entanto, estima-se que sua morte tenha ocorrido em 1493 quando seu filho Guillaume Le Rouge se desloca até Paris para encerrar as atividades executadas no estúdio do pai. O mesmo aplica-se à Guy Marchant, arquivos estimam apenas que sua atuação em Paris se deu a partir de 1483, tendo sido sucedido pelo sobrinho Jean Marchant pouco em 1504.

[Papa] [...] Eu tinha a mais alta dignidade na Igreja, como São Pedro; / Mas a morte vem me buscar como todos os outros. / Ainda não me preocupo em morrer, mas a morte faz guerra a todos. / É inútil, a honra que passa tão rapidamente!

[Morte] E você, que não tem igual no mundo, / príncipe e senhor, grande imperador, / deve deixar a maçã dourada redonda; / Armas, cetro, coroa, estandarte, / não os deixarei para você; / Você não pode mais reinar. / Eu tenho o hábito de levar tudo embora. / Os filhos de Adão devem todos morrer.

[Imperador] não sei quem devo chamar em meu auxílio / Contra a Morte, que me tem em seu poder. [...] Eu tenho sido o maior senhor do mundo, / e devo morrer por todas as recompensas! / Qual é o poder dos mortais? / Mesmo os mais velhos não têm um.⁶⁴

Outros personagens surgem e seguem conduzidos pela fúnebre presença. O Rei está morto, já não exerce função de autoridade, os restos de seu corpo prostram-se ao chão, a coroa já não mais lhe serve e torna-se apenas um objeto desapropriado de corpo (*figura 14*) e a dança, por fim, se encerra com um último aviso da protagonista:

[Morte] É bem dito: é preciso dizer. / Ninguém é libertado da morte. / Quem vive mal, vai acabar ainda pior; / Além disso, deixe todos pensarem em viver como deveriam. / Deus pesará tudo na libra. / É bom pensar sobre isso hoje e amanhã: / o maior conhecimento não o libertará. / Ninguém sabe amanhã. [Rei Morto] Você que, nessas imagens, vê pessoas dançando em várias fileiras, / pense no que é a natureza humana: / nada mais é do que carne para versas. / Eu sou a prova disso: eu que mente / eu já fui uma cabeça coroadada. / Você também, o bem e o mal. / Pessoas de todas as camadas: você será dado aos vermes.⁶⁵



Figura 13: Pierre Le Rouge, *La Danse Macabre*, 1486.

Xilogravura. Dimensões não informadas.

Fonte: Biblioteca Municipal de Grenoble⁶⁶.

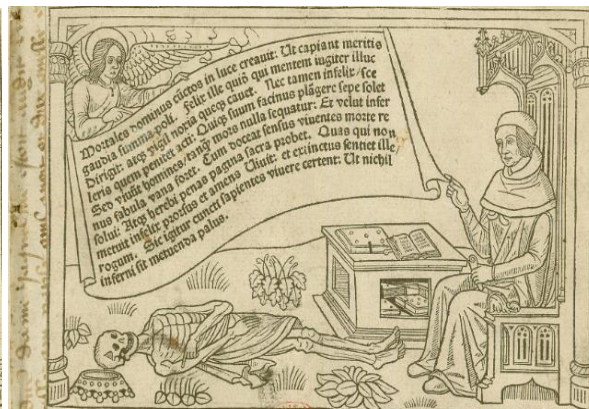


Figura 14: Pierre Le Rouge, *La Danse Macabre*, 1486.

Xilogravura. Dimensões não informadas.

Fonte: Biblioteca Municipal de Grenoble.

⁶⁴ Tradução minha para feita a partir de análise da quinta placa de *La Danse Macabre* de Guy Marchant.

⁶⁵ Tradução minha feita a partir de análise da décima nona placa de *La Danse Macabre* de Guy Marchant.

⁶⁶ As xilogravuras são recortes feitos a partir da digitalização oferecida pela Biblioteca Municipal de Grenoble, onde localiza-se a única cópia sobrevivente do livro de *La Danse Macabre* que se tem conhecimento atualmente, e que anteriormente pertencia ao Mosteiro da Grand-Chartreuse.

Assim como o destino do corpo era unânime, o julgamento sobre o destino da alma não permitia exceções, como demonstra o historiador francês Jacques Le Goff em *As Raízes Medievais da Europa* “[...] se de fato, o cadáver é essencialmente uma imagem individual da morte, a *Dança Macabra* é uma representação do conjunto da sociedade, de todas as categorias sociais e políticas que a compõem”⁶⁷. O pressuposto do historiador Georges Duby de que “a obra de arte maior do século XIV não é a catedral nem o palácio, mas o túmulo e suas várias manifestações”⁶⁸ aponta para a tendência que se estenderia para a posterioridade com a chegada das *Danças Macabras* e, embora uma significativa parte destas imagens tenha sido produzida no interior dos ambientes religiosos, entre a Idade Média e o Renascimento elas passam a figurar também nas construções sepulcrais – ora escancarando o destino da matéria, ora ressaltando o destino da alma.

Em decorrência da sociedade que se estabelecia diante das conflituosas relações humanas do período, as questões mortuárias estiveram em voga e desenvolveram-se frente às transições sociais modificando-se junto a ela. As imagens dos corpos pútridos passam a ser cada vez menos significativas e dão lugar às figuras esqueléticas que conduzem os mortos para seus túmulos na derradeira dança. Constituídas pela idealização de local de destino corpóreo, as construções sepulcrais foram assim adornadas para que os vivos se lembrassem de sua finitude e fragilidade. Apenas no século XVII os túmulos deixam de ser destino e passam a ser memória, local de lembrança e demonstração de sentimentos entre vivos e seus mortos. Afinal, diante da promessa de ressurreição, a alma deveria ser guardada e amparada. Sobre o túmulo e os atravessamentos dele para conosco o historiador Georges Didi-Huberman reflete:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia [...] do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.⁶⁹

⁶⁷ LE GOFF, Jacques. *As Raízes Medievais da Europa*. Trad. Jaime Clasen. Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p. 231.

⁶⁸ DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.146.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2 ed. 2010, p. 38.

Este corpo segmentado é o corpo agonizante diante de sua tão velada finitude. Finitude agora confessada pelo túmulo “cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio fim”⁷⁰, fato que Didi-Huberman nomeia como *denegação do cheio*. A *denegação do vazio*, por sua vez, trata da tentativa de continuar “a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância”⁷¹. O túmulo é testemunha do fim, seu oco enclausura aquilo que desaparecerá e encerra a presença. O que Didi-Huberman nos apresenta é a *cisão* entre a recusa feita ao âmago do objeto e uma tentativa de superação da inquietação gerada pelo mesmo ao deparar-se com aquilo que não se pode evitar.

Se durante a Idade Média a morte era encarada com certa familiaridade, hoje os avanços científicos e tecnológicos colocam-nos em grande distância deste cenário, não apenas pelo prolongamento da vida, mas também – e em especial – pela higienização proporcionada pelos estéreis ambientes médicos, onde a dor física do moribundo pode ser melhor contida. Sobre a diluição do processo, Ariès reflete:

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais [...] não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu seu sentido.⁷²

Para Norbert Elias, não é a morte em si que causa temor, afinal esta é cada vez mais recalcada dado o avançar social, o grande horror dos vivos é a ideia da antecipação de sua própria morte pela imagem do moribundo. Valter Hugo Mãe escreve amorosamente e em *a máquina de fazer espanhóis*, a temática não se esconde, logo no início o autor dedica o livro ao pai “que não viveu a terceira idade”⁷³, Mãe assume em primeira pessoa a idade avançada de Silva, um homem enlutado pela morte de sua esposa e consequentemente assume a dor de aprender a sobreviver aos dias tendo como companhia única a ausência.

com a morte, também o amor devia acabar. acto (sic) contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. Pensamos (sic), existe ainda, está dentro de

⁷⁰ 2010, p. 39.

⁷¹ Ibidem, loc. cit., p. 39.

⁷² 2012, p. 84.

⁷³ MÃE, V. H. *a máquina de fazer espanhóis*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016, n. p.

nós, ilusão que criamos [...] tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. Esse (sic) é o limite, a desumanidade de perder quem não se pode perder [...] e aprender a sobreviver aos dias foi como aceitar morrer devagar, violentamente devagar, à revelia de tudo quanto me pareceria menos cruel. e (sic) a natureza, se do meu coração não se esvaziou o amor pela lura (sic), estaria numa aniquilação imediata para mim também, poupando-me à miséria de ver o sol que arde sem respeito por qualquer tragédia.⁷⁴

O amor, é claro, não deixa de existir. São os sentimentos que tratam de encontrar espaço para se encaixar, espremidos entre uma angústia e outra, entre uma saudade e outra. Cito o romance de Valter Hugo Mãe por encontrar nele a cisão do luto: Silva sofre, não oculta seu pesar, tampouco sua saudade; na morte de Laura esvaziou-se de si próprio, seu corpo já cansado pelo avançar dos anos peregrina entre os escombros de sua existência incompleta. Silva torna-se náufrago em um torvelinho de melancolia e é imediatamente conduzido para um lar de idosos por sua família. O que se segue é a narrativa de homem que [re]aprende a caminhar desacompanhado de afeto.

a lura (sic) morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi (sic) o que fizeram. depois (sic), nessa mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher [...] aos meus pés os dois sacos de roupa e uma enfermeira dizendo coisas simples, convencida de que a idade mental de um idoso é, de facto, igual à de uma criança. o (sic) choque de ser assim tratado é tremendo e, numa primeira fase, fica-se sem reação. se (sic) aquela enfermeira pudesse acabar com aquele sorriso, ao menos acabar com aquele sorriso, seria mais fácil para mim entender que os meus sentimentos valiam algo e que sofrer pela lura (sic) não vinha de uma lonjura alienígena, não era uma estupidez e, menos ainda, vinha de um crime para clausura e tudo.⁷⁵

Há uma tripla solidão aqui: a da esposa, a da família e a das imagens que lhe subsidiária a concretude da lembrança. Em que pese o sofrimento da perda, a família afasta-se do que dela resta, consequentemente afasta-se do testemunho daquilo que fatalmente lhes espera. Silva, ao contrário, revive a morte da esposa e neste cotidiano de luto vê a aproximação de sua própria. José Saramago definiu Valter Hugo Mãe como um *tsunami linguístico*, de fato o é. Mãe parece prever ou expectar que nos afoguemos em suas palavras de vocabulário memorial. Somos atingidos pelo pranto contido na aspereza da cena criada, o que chega é uma onda de sentimentalismos, o que vêm à boca é a urgência do respiro para então, mais uma vez, perder o fôlego. Na literatura de Mãe somos atingidos pelo luto, afinal, o luto parece

⁷⁴ 2016, p. 35 - 36.

⁷⁵ Ibidem, p. 37.

ser mesmo isto, o pranto contido na esperança de que não transborde. Inelutavelmente acabamos por transbordar hora ou outra e, ainda após ação impetuosa do tempo, continuamos transbordando vez ou outra. Não se pode evitar, seguramos o fôlego para resistir a próxima onda que vem.

O luto é a descoberta de um cotidiano constituído por múltiplos presentes – o presente que foi, presente que está e o presente que virá. O luto é este tempo suspenso do corpo submergido, um tempo de lentidão própria, dramatizado pela audição abafada. O luto é mesmo isto, o que vêm à boca é o grito embargado pela próxima onda que vêm. A travessia do luto é feita em um pequeno barco à deriva no mar revolto, sem bússolas. A inconstância dos dias subsequentes é o que guia cegamente. Outrora questioneei o que há após a morte para aqueles que permanecem, pragmaticamente eu responderia que há ao menos uma pilha de objetos sem dono a serem rearranjados. Para mim restaram algumas roupas sem familiaridade olfativa; alguns móveis sem marcas ou impressões; a bicicleta que se prostrou em dolorosa imobilidade; uma caixa parda com CDs das músicas que fazem ecoar ainda na memória a voz rouca em coro e mais um montante de arquivos eletrônicos que tomei como arquivos de memória. A memória sucumbe na fugacidade dos meses que passam. Eu não o havia esquecido – não poderia –, contudo só era – só sou – capaz de lembrar do rosto fragmentado de meu pai.

2. O MURO QUE TOCO E OS VESTÍGIOS QUE SINTO

Descobri desde cedo nas fotografias da minha mãe que a felicidade é uma coleção de instantes suspensos sobre o tempo que só depois de amarelecidos pela ausência se revelam. Nessas fotografias aprendi a não temer o amor e a nostalgia dele, e tornei-me, sem que ela se apercebesse uma outra espécie de caçadora da luz [...] Trago no meu sangue que é dela esta calada paixão pelos amores mortos, esta determinação de só depois entender o essencial de amar as distâncias como única proximidade do céu.
— Inês Pedrosa⁷⁶

O arquétipo da busca por não esquecer necessita dos arquivos conservados no afeto, como se sucedeu para Roland Barthes em *A Câmara Clara*. Por muito tempo as palavras de Barthes foram fôlego para minhas buscas, suas indagações foram minha hasta, meu corpo foi escopo de *punctuns* a bastar, meu olhar dividido em dois – ou tantos mais – nunca pode ver imagens da mesma maneira de outrora. Há algo dolorosamente poético em sua busca: “O quase: regime atroz do amor [...] (só sonho com ela) mas jamais é inteiramente ela [...] sonho com ela, não a sonho”⁷⁷. Ainda assim, em uma recôndita fotografia, o filho viu a criança posando no *jardim de inverno* e [re]encontrou a mãe, “seu âmago de parto e de perda misturados”⁷⁸. Buscou a mãe e encontrou o tempo, por melhor dizer, os tempos, assim no plural em que cabem a mãe criança, a mãe objeto de referência e a mãe já falecida que existe no que dela lembra – os olhos.

Barthes exerce labuta na história das imagens que analisa, porém, quando fala da mãe o faz como filho. A mãe lhe é suficientemente forte para manter-se como sinônimo de ordem, *ainda que tenha vivido em sua fraqueza*. Compreendo: a imponência do objeto de afeto não se esvai quando o corpo sucumbe. Eles são mesmo assim, a medida das coisas, tentamos caber em suas escalas sem nos sentirmos menores ou vulneráveis. Para mim era deste modo: eu tinha a altura dos ombros dele e via em seus braços a força que permitia a fragilidade dos meus, seus olhos escuros e redondos exigiam elevação dos meus, tão semelhantes. Tão semelhantes. Me deixe ver se sei dizer, a força está no olhar. Nós nos colocamos na escala do

⁷⁶ PEDROSA, Inês. **Nas Tuas Mãos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011, p. 137.

⁷⁷ 2017, p. 65.

⁷⁸ Cf. Georges Didi-Huberman, 2010, p. 32. O livro inicia-se com uma análise da obra *Ulysses* do romancista James Joyce e a narrativa da rememoração do protagonista sobre o processo de morte da mãe; rememoração da morte a partir da vida e, portanto, âmago de parto e perda.

olhar alheio e aprendemos a lê-los. Conhecemos a dureza, descobrimos que a imponência do corpo se quebra ao avistar o intangível que lhe brilha os olhos. Salvo toda a rigidez, era doce o olhar. Posso dizer, tudo se resume no olhar. Fernando Pessoa escreveu, veja que bonito: “Lembro-me bem do seu olhar. / Ele atravessa ainda a minha alma, / Como um risco de fogo na noite. / Lembro-me bem do seu olhar. O resto... / Sim, o resto parece-se apenas com a vida”⁷⁹. É isso, o olhar permanece a tocar mesmo quando já não mais está diante da sensibilidade ocular.

O [re]encontro almejado, para Barthes, se dá no olhar da mãe como guia para a essência. Encontrou ali a verdade e, para ele, está também no olhar o poder da fotografia, um *poder não-passivo*, um poder de olhar-nos em retorno. Penso que sem a reciprocidade de olhares é possível que Barthes jamais houvesse decretado o fim de sua procura. Através dos arquivos conservados encontrei a tal ambivalência da imagem em ver e ser vista, dentro daquela pequena caixa parda encontrei o olhar de meu pai e nele pude sobrepor o meu próprio, ali havia uma série de fotografias feitas despretensiosamente para registrar sua última viagem. Meu olhar foi enviesado pelo seu, como se fosse capaz de fitar o âmago dos olhos. *Tão semelhantes.*

Por vezes o tempo parece metamorfosear-se maliciosamente, quando encontrei os ditos dispositivos de memória, acabara de retornar de viagem àquele mesmo local, uma pequena ilha quase inabitada. Encontrei meios de ler e decifrar estas imagens e ainda que elas não me questionassem rigorosamente nada, dei-lhes respostas. Neste diálogo unilateralmente silencioso, questionava a mim mesma o que fazer daqueles objetos de desejo de permanência e de tudo que pude rever pelos dos olhos do pai, as imagens foram a presença possível para falar de sua ausência. *Lembro* bem de já ter tomado as metáforas do luto como um processo de travessia e submersão àquela altura. *Lembro* de – simbolicamente – avançar para o fim da travessia com braçadas longas e decididas. *Lembro* também da sensação – concreta – do corpo ao atravessar parte daquela imensidão azul, tão calma e tão só.

Visitamos os mesmos lugares, sobrepomos pegadas já apagadas pelo tempo que se apressou em passar, miramos na mesma direção, mergulhamos no mesmo mar e estivemos cobertos do mesmo sal. As fotografias frugais encheram-se de autonomia para comprovar

⁷⁹ PESSOA, F. **Novas Poesias Inéditas de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática. 4 ed. 1993, p. 152.

esta coexistência capaz de atravessar os dias. Em uma delas estou eu (*figura 15*), o corpo submerso pedia prudência, eu resistia. Decreei como local de descanso uma grande rocha ali ilhada, descansei a pequena câmera, observei o líquido vermelho que não cessava dos dedos cortados pelos sucessivos impactos com tudo aquilo que o oceano oculta em sua fundura e o vi esmaecendo-se na água salgada que queimava. O céu era tão azul quanto pode ser em um desenho infantil, uma nuvem parece tocar minha cabeça, as únicas ondas da água eram as geradas pela agitação dos meus braços.



Figura 15: Leticia Abreu, *Transbordar-me-ei*, 2016.

Fotografia digital.

Fonte: Arquivo pessoal.

Quanto à presença atestada na imagem fotográfica de meu pai (*figura 16*), de todas as coisas que eu poderia [re]conhecer nada se expunha, nem corpo, nem rosto. Apesar de tudo, os pormenores da imagem convidavam a olhá-lo mais uma vez através deste corpo secundário que se tornará a imagem. Diante de sua câmera estava aquela ilha, a mesma ilha quase inabitada, agora um pouco mais revolta. Diante de mim o tempo coabitado: fotografou as ondas que chegaram e me entregou a – à – travessia. A mente faz seu trabalho por desejo próprio e capricho às vezes. A metáfora se fez literal, mergulhei sem rumo como se pusesse fim à minha jornada de luto enquanto o pranto se misturava à água, haveria de deixar o mar um pouco mais salgado naquela tarde. Ao deparar-me com os registros feitos pelos olhos desse outro com o qual compartilho a carne, cortei o mar e rasguei o luto, tão resoluta e tão só. Vejo essas fotos com os olhos de quem vê saudade. Mais uma vez o [re]conhecia sem o ver.



Figura 16: Gilmar Abreu, Sem título, 2015.

Fotografia digital.

Fonte: Arquivo pessoal.

Não há complexidade alguma no ato que antecede o registro, eles apenas detêm a curiosidade do turista, simples e puramente. A desconhecida existência de tais fotografias manteve-se pela incapacidade de deslindar os traços vestigiais do pai, afinal, o que restaria após descortinar todos os restos de presença? O consequente silêncio prolongado não foi rompido em sua descoberta, ao contrário, uma calma se fez, a boca calou, os ouvidos ensurdeceram. O [re]encontro se manteve assim, no silêncio daqueles que aprendem a ler olhares. A escala do vazio dá dimensões para idear a visualidade estruturada no silêncio, tal como se torna visual a busca do [re]encontro, já que a presentificação se dá através da imagem restante – e possível – mas substancialmente uma imagem nova dona de uma nova virtualização.

O que há após a morte é o corpo relegado à uma existência intangível, um desaparecimento sólido e irreversível. Recorremos à memória e sua capacidade de revisitar o passado para que assim possamos revisitar também a presença vestigial. Todavia, não significa que seremos eximidos de tornar-nos incumpridores para com nossas lembranças, destarte, encontramos nas representações meios de permanência, pois a imagem retifica o corpo que se deita para nunca mais erguer-se e, consequentemente, nunca mais surgir diante dos olhos com a mesma familiaridade de outrora. As imagens comportam a dualidade da ausência denunciada e a possibilidade de presença, ainda que vestigial, contudo, há uma clandestinidade das imagens secretamente mantidas pelo afeto, deste modo a face oculta do

pai jamais revelar-se-á para qualquer outro que a olhe, pois o olhar ocorre sem despertar a percepção do enxergar. O grande escárnio da imagem é mostrar-se verdadeiramente apenas pelo intrasferível por menor, logo não recebemos a imagem do jardim de inverno da qual fala Roland Barthes, tampouco o abrigo desenhado por Valter Hugo Mãe ou ainda as fotografias que refutam a solidão inventada de Samuel Auster. O que resta após a morte é um cotidiano construído entre o lembrar e o esquecer, pois a memória é viva e por assim ser transforma-se em outra ou tantas mais.

O dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais. O cenário pós apocalíptico presumido no dia anterior não se concretizou, o mundo não havia findado, o sol ainda brilhava como uma circular de fogo lançada ao infinito, tudo estava no mesmo lugar. Os sentimentos do luto não se fizeram presentes naquele dia, tampouco a consciência do fim, não pela incapacidade de aceitação, mas pelas peças pregadas pela memória que insiste em retornar ao que lhe é familiar. Tudo estava no mesmo lugar esperando ser tocado. Sim, *o dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais.* Tudo estava no mesmo lugar, denunciando aos gritos a presença faltante. Sem pensar dei um salto e iniciei a corrida para que todo desconcerto fosse extirpado; havia pressa em ajustar a realidade, afinal ter de lidar com uma existência parcial seria lidar com uma inexistência total. Dobrei as roupas do pai uma a uma, frias, vazias e inodoras; pensei: ele desaparecerá. Seu abraço desaparecerá de mim como sua pele desaparecera da superfície do mundo.

De fato, *o dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais*, exceto pela estranha ausência e, portanto, era completamente outro. Um outro pai entregue à uma nova e desconhecida forma de existir. Uma existência intermitente, intervalada entre a morte e a redescoberta. *O dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais*, contudo, meus olhos impossibilitados de encontrar os olhos do pai jamais puderam ver sua imagem da mesma forma de outrora. *O dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais* e, ainda assim, sua imagem era outra, cerrei os olhos com força e repeti “memória é coisa de espírito” na espera de que as palavras de dentro preenchessem os hiatos, o quintal da avó manteve-se vazio, todavia. Mas é na lacuna que as palavras ecoam...

Recentemente folheando alguns velhos álbuns fotográficos [re]encontrei uma fotografia de minha infância cuja enorme mancha avermelhada em seu centro resgatou da

memória uma história há muito esquecida. Se por ventura viesse afirmar a data estaria assumindo o risco de cometer um equívoco, sei apenas que tal fato ocorreu ainda nos anos de alfabetização, quando uma professora solicitou que levássemos fotos dos nossos pais para uma atividade comemorativa e dentre as minhas (limitadas) opções rapidamente escolhi o registro feito no dia do meu batizado (*figura 17*).



Figura 17: Maria Sotero Abreu, Sem título, 1995.

Fotografia, 10 cm x 15 cm.

Fonte: arquivo pessoal.

À esquerda da imagem está a casa de minha avó enquanto a lateral direita preenche-se de folhagens e no vazio das formas estamos eu e meu pai. Eu com cerca de um ano, exibía um vestido branco com detalhes azuis e olhava em direção à câmera com certa surpresa ao ser segurada por cima do muro que ocultava o corpo de meu pai. Do meu suporte viam-se apenas parte do peito, os braços esticados e as mãos que envolviam a pequena caixa torácica da criança. Na pouca definição da imagem seus braços fundem-se às folhagens laterais, como se meu pai se metamorfoseasse em uma árvore que carrega frutos em seus galhos. Contudo, como você deve imaginar, essa não era uma imagem condizente com a atividade proposta, afinal, meu pai não poderia ser reconhecido nela. Mas eu o conhecia. Eu o [re]conheço.

Ainda o [re]conheço, especialmente na quentura do abraço que subentendo quando vejo suas mãos sob a película, não obstante a isto, sua face ainda se oculta por detrás da memória dupla que ostento quando vejo esta imagem na qual meu pai se presentifica – a

memória da criança carregada e a memória da adulta entregue ao *desabrigo do abraço*. Sim, *o dia que seguiu à despedida amanheceu rigorosamente igual aos demais*, mas mesmo a monotonia de uma familiaridade rotineira há de passar... e passou. O muro da casa de minha avó já não parece tão alto ao passo que eu já não sou tão pequena; as folhagens deixaram de existir quando a terra recebeu camadas grossas de concreto; o vazio da cena já não existe desde anos atrás quando os cômodos da casa de Luzia foram expandidos – parecem-me demasiadamente vazios, entretanto.

Os tais velhos álbuns de que eu folheava ao encontrar esta imagem haviam sido reorganizados pela minha mãe recentemente em um trabalho sem qualquer comprometimento com a linearidade dos anos. A fotografia narrada foi feita em 1995 e agora ocupa uma das quatro divisórias disponíveis para a montagem nas páginas espelhadas, ao seu redor nenhuma outra, apenas eu, o pai e sua ausência figurada. Segui para a lâmina posterior e encontrei minha mãe duplicada em frente à casa de Luzia, os dois registros foram feitos no mesmo dia cuja data eu desconheço; oposto às fotografias de minha mãe, encontrei meu pai, também duplicado em um montante que simula a intenção de um encontro. Desci os olhos e os vi em direções opostas, incapazes de romper a barreira da película, ficando apenas a mãe, o pai e o adeus anunciado (*figura 18*).



Figura 18: Maria Sotero Abreu, Sem título, 2019.

Fonte: Montagem do álbum familiar, arquivo pessoal.

O processo de construção de um álbum fotográfico consiste em selecionar, preparar, agrupar e organizar momentos recortados que figuram e – por que não dizer –, encenam antagonismos de hiatos e, simultaneamente, continuidades. Álbuns são ações de montagem

feitas nas pontas dos dedos, um trabalho manual que abriga possibilidades de lembrança engendradas em fragmentos imagéticos de vida. Rapidamente me lembro da história do *Guardador de Rios*⁸⁰, ocorrida na Zambézia pós Independência. Um homem recebeu a tarefa de medir diariamente o nível de um rio, porém, o programa de controle foi interrompido, deixando o homem isolado por quase duas décadas; quando o velho guarda foi [re]encontrado, notou-se que seguiu cumprindo diariamente com sua missão, já sem formulários passou a grafar nas paredes da casa em que vivera sozinho por anos. “Começa-se a ler por aqui, para ir habituando os olhos ao escuro”, disse o velho guarda ao apontar para o batente da porta, ensinando como ler seu gigantesco livro de pedra, um tratado com a história, um contrato assinado por carvão e água que *converteu o mundo em uma página*⁸¹. “[...] homens fazem a história com as mãos [...]”⁸², creio que esta breve citação do antropólogo Tim Ingold seja de grande valia neste ponto em que inevitavelmente penso sobre a atividade manual como uma impressão de existência. No álbum fotográfico, tal como se sucede no livro de pedra do velho guardião, há a conjunção de múltiplos passados zelados nas capas e contracapas do suporte.

Cito uma vez mais: *o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem*. Um olhar afetado permite entrelaçamentos que instauram a densidade das tramas e é nessa textura que o olhar media a impossibilidade de tocar e a possibilidade de permanecer. Georges Didi-Huberman compreende que o *voir* (ver) é a possibilidade para deslindar o *savoir* (saber), disto decorre a necessidade de saber fechar os olhos para executar efetivamente a atividade de ver, pois “o olho sempre aberto, sempre desperto [...] torna-se seco. Um olho seco veria talvez tudo, o tempo todo. Mas olharia mal. Para olhar melhor nos são necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas”⁸³. O pensamento de Georges Didi-Huberman flui sobre a fonte de Maurice Blanchot no pressuposto de que para ver, é necessário estar distante:

⁸⁰ *O Guardador de Rios* é uma história verídica narrada por Mia Couto na nota introdutória de *E se Obama fosse Africano?*, escrito em 2015.

⁸¹ A ÁFRICA QUE EXISTE NA CABEÇA DAS PESSOAS É FOLCLORIZADA’, DIZ MIA COUTO. Portal Gelédes, 27 de junho, 2009. Em Pauta. **Disponível em:** <https://www.geledes.org.br/africa-que-existe-na-cabeca-das-pessoas-e-folclorizada-diz-mia-couto/>. **Acesso em:** fevereiro de 2020.

⁸² INGOLD, Tim. **Estar Vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. Fábio Creder. Rio de Janeiro: Vozes, 2015, p. 89.

⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa Moderna: essai sur le drape tombé, 2002 apud CASA NOVA, Vera. Cascas Sobre o Papel: memória do dilaceramento. **Aletria:** Revista de Estudos de Literatura, vol. 24, n. 2. Minas Gerais, agosto/2014, p. 64 - 75. **Disponível em:** <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6941/8689>. **Acesso em:** janeiro de 2020.

[...] a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, encontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos por um contato comovente, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? [...] [Então] o olhar é arrastado, absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.⁸⁴

Georges Didi-Huberman nos lembra ainda sobre o desdobramento da imagem segundo Blanchot, quando o registro imagético transforma o instante de ação em memória. *Aparições*, é o que são esses instantes que duram pela marca, não mais como “aparição, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma aparição). Mas como *fascínio*”⁸⁵. Para Maurice Blanchot o *fascínio* é a paixão pela imagem, não um fascínio estritamente cego, mas que ao contrário, possibilita ver. *Paixão*, por outro lado, pode ser interpretada nos sentidos mais literais e vivificados da palavra: atrativo, intenso, desejoso e excessivo. A condição incógnita em que o fascínio se oculta – e paradoxalmente se expõe –, é a da *solidão essencial*:

Lá onde estou só, o dia nada mais é do que a perda da minha estadia, a intimidade com o exterior sem lugar e sem descanso. O vir aqui significa que aquele que vem pertence à dispersão, à fenda onde o exterior é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que se fica descoberto, onde está o espaço e a tontura de espaçamento. Então há fascínio.⁸⁶

O que o fascínio dá a ver é a distância suportada por quem está só, contudo, a paixão domina e, portanto, estar fascinado é estar também sob o jugo do objeto fascinante. A imagem, nesse cenário, assume autoridade capaz de articular a experiência de conversão da abstração das linhas para absorção da imagem. Consequentemente “quem está fascinado, podemos dizer dele que não percebe nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que ele vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado de fascinação”⁸⁷. Ora,

⁸⁴ BLANCHOT, Maurice. Parler, ce n'est pas voir, 1960 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Alea**: Estudos Neolatinos, vol. 13 n. 1. Rio de Janeiro, janeiro-junho/2011, p. 26 – 51. **Disponível em**: https://www.redalyc.org/pdf/330/Resumenes/Resumo_33021020003_5.pdf. **Acesso em**: janeiro de 2020.

⁸⁵ Op. cit.

⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Folio Essais, 2005, p. 28. [Tradução minha para o texto original “Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espace. Alors règne la fascination.”]

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário, 2011 apud ALFED, Elisabete. A Alteridade Construída na Ruptura e na Transgressão. **Fronteira Z**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n. 23. São Paulo, dezembro/2019, p. 205 – 222.

Disponível em: <https://ken.pucsp.br/fronteiraz/article/download/42380/30525>. **Acesso em**: janeiro de 2020.

se na distância borram-se os limites, fazendo que o real e seu oposto sejam indiferenciáveis, o que há na imagem? Há o neutro.

Algo está aí, diante de nós, que não é *nem* o ser vivo em pessoa, *nem* uma realidade qualquer, *nem* o mesmo que aquele que vivia *nem* um outro, *nem* outra coisa [...] A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte alguma [...], imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê.⁸⁸

Um híbrido, *desvio forma*, que Georges Didi-Huberman desmembra como *ne-uter*, deixando explícita a sonoridade semelhante dos termos (*neutro*, *nem outro* e *neutre*, *ni un autre*), mas, no contexto do desaparecimento que dá corpo a estes escritos, ousa acrescentar que – para além do estado embrionário correspondente à origem de todo ser vivo, (*ne* = nascemos + *uter* = útero) – esta imagem neutra, ambivalente e heterogênea goza da fertilidade necessária para gênese de uma nova imagem (*neu* = novo + *uter* = útero). De maneira pontual o filósofo francês cita a *aura* de Walter Benjamin⁸⁹ para acentuar as questões sobre a *distância* de Blanchot e, isto porque a *aura* é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”⁹⁰.

A potência autônoma que a imagem ostenta seria nutrida então pela aplicação da *aura* subentendida na persistência do gesto, da intenção e do sentimento daquele que produz a imagem. Terei que assumir o risco que é colocar os termos *aura* e *fotografia* em uma mesma frase, já que para Benjamin, tal suporte é naturalmente suscetível a figurar entre os objetos de *reprodutibilidade técnica*⁹¹. Decerto não significa que a fotografia estaria fadada à tal fato pois, sim, a fotografia também é detentora de *aura* – “esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto”⁹². O *fenômeno aurático* trata de condicionamentos técnicos e se aplicados na fotografia, equivalem às impressões do pincel na pintura, marcas podem ser forjadas por inúmeros artifícios, mas não a *aura*.

⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. Les deux versions de l’imaginaire. In *L’espace littéraire*, 1951 apud DIDI-HUBERMAN, Georges, p. 41.

⁸⁹ Cf. Georges Didi-Huberman, 2011, p. 29. “É uma distância paradoxal, uma dupla distância – Benjamin a chamava de *aura* – de onde a imagem retira sua própria potência.”

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 8 ed. 2012, p. 101.

⁹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM [Edição de bolso], 2018.

⁹² 2012, p. 99.

O *apogeu* da história da fotografia ocorrera nas décadas iniciais de seu surgimento, a garantia de irreprodutibilidade dessas imagens dar-se-ia pela congregação da técnica e do objeto, juntos rodeados “por um silêncio em o que o olhar repousava”⁹³. Neste ponto cabe ressaltar que na aura Benjaminiana há a transferência da sacralidade, não muito distante da noção religiosa da palavra, afinal, a fotografia “podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza”⁹⁴ e, portanto, outorga ao objeto aparições fantasmáticas de um corpo secundário que, ao contrário do corpo-físico, permanecerá. Mas a fotografia representaria também uma ameaça ao culto ritualístico das imagens sacras – sagradas à memória –, especialmente no *declínio* atribuído sobretudo à possibilidade de reprodução infinita inaugurada pelo negativo. Período concomitante ao aparecimento dos álbuns fotográficos, como narra Walter Benjamin partindo de suas memórias familiares:

Eles podiam ser encontrados nos locais mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas [...] e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostando num pilar polido.⁹⁵

Neve pintada, céu simulado, pilares polidos e mais uma infinidade de objetos que retiravam da fotografia o gozo da reprodutibilidade do real, em benefício da execução de cenários criados sobre as tapeçarias do estúdio. As fotografias de seus próprios álbuns familiares seriam exemplo desse declínio, assim como a citada fotografia de Franz Kafka (*figura 19*) em sua infância:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem a paisagem feita sob medida para eles.⁹⁶

⁹³ 2012, p. 95.

⁹⁴ Ibidem, loc. cit.

⁹⁵ 2012, p. 97.

⁹⁶ Ibidem, p.98.

Uma imagem sem aura que Walter Benjamin não nos mostra, mas que é facilmente encontrada em pesquisas rápidas junto a outras fotografias semelhantes em matérias sob títulos curiosos como, por exemplo, *Franz Kafka – O Menininho Tristonho*. Esbarrei com outra fotografia deste tempo prévio à designação de influência do escritor alemão, era ainda menino em uma idade pouco distante dos seis anos (*figura 20*). Ele está ao centro e – em um comparativo superficial – notamos que seu pequeno corpo posa de maneira similar, com a ressalva do ápice discordante de suas formas: suas mãos interagem com os cenários que lhe foram dados, ainda assim, interações igualmente anêmicas.



Figura 19: Autor desconhecido, 1889.
Fonte: Wikimedia Commons, domínio público.



Figura 20: M. Klempfner, 1888.
Fonte: Wikimedia Commons, domínio público.

Ele aparece como um jôquei pronto para montar seu cavalo exacerbadamente enganoso; o rosto pouco lateralizado emoldurado pelo aprumado corte de cabelo já tinha, desde então, o par de olhos *incomensuravelmente tristes* e a boca cerrada de quem *tem a palavra interdita*⁹⁷. Enquanto vejo a tensão em seu pequeno corpo inevitavelmente lembro-

⁹⁷ Cf. 2017, p. 21 – 22. [“uma outra consequência muito natural: desaprendi a falar. Certamente eu não teria sido, em outro contexto, um grande orador, mas sem dúvida teria dominado a linguagem humana corrente e comum. No entanto, logo cedo você me interditou a palavra, sua ameaça: ‘Nenhuma palavra de contestação!’ [...] você é um excelente orador – adquiri um modo de falar entrecortado, gaguejante, para você também isso era demais, finalmente silencieei, a princípio talvez por teimosia, mais tarde porque já não podia pensar nem falar.”]

me da carta escrita por Franz Kafka aos trinta e seis anos para aquele que lhe era *a medida de todas as coisas*, o pai que nunca recebera a sincera tentativa de elucidação em escrita:

Já estava esmagado pela simples materialidade do seu corpo. Lembro-me por exemplo que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas. Mas quando saíamos da cabine diante das pessoas, eu na sua mão, um pequeno esqueleto, inseguro, descalço sobre as pranchas de madeira, com medo da água, incapaz de imitar seus movimentos [...] ⁹⁸

‘Nenhuma palavra de contestação!’ e com isso queria silenciar em mim as forças contrárias que lhe eram tão desagradáveis, mas essa influência era muito forte para mim, eu era dócil demais, emudecia por completo, me escondia de você e só ousava me mexer quando estava tão distante que o seu poder não me alcançava mais, pelo menos diretamente.⁹⁹

A fragilidade do corpo displicente do infante é preservada na imagem que, por sua vez, não pode ser silenciada. Mas existem características que se manifestam apenas na existência aural, é o que afirma Walter Benjamin, consciente de que as mesmas inexistem em seus próprios álbuns familiares, bem como nas fotografias de Franz Kafka: suas imagens tornaram-se coisas, no sentido mais restrito do termo, destituídas de unicidade. Montante que resulta da *tendência apaixonada do homem contemporâneo* em manter próximo aquilo – ou aquele – que se encontra distante dos olhos, do corpo, do tempo ou da vida.

O artista plástico e pesquisador Eduardo Vieira da Cunha relembra que o desgaste da aura é “a ausência de nobreza [...] a própria ‘pobreza’ reivindicada, a ideia de simulacro, de rastro, de vestígio, de traço, e uma desconstrução do autor – um trabalho constante de separações e de lutos, todos eles negros como o negativo”¹⁰⁰. Há imagens de minha família que foram reproduzidas à exaustão; não descartamos os negativos, eles estão, ainda hoje, em suas caixinhas pretas em um móvel no quarto de minha mãe – logo acima da gaveta de documentos que atestam os nossos nascimentos e, diametralmente opostos, os documentos do falecimento de meu pai –, como lagartas confinadas em seus casulos com os mais íntimos segredos à espera de um dia, talvez, serem revelados. De todo modo, sobre as fotografias de minha família, não há nada nelas que, nos parâmetros de Benjamin, possa-se encontrar a

⁹⁸ 2017, p. 14.

⁹⁹ 2017, p. 22 – 23.

¹⁰⁰ CUNHA, Eduardo Vieira. Impressões - o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. **Porto Arte:** revista de artes visuais. Porto Alegre, Brasil, vol. 13, n. 22, p. 117 – 122, maio/2005. **Disponível em:** <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27908>. **Acesso em:** fevereiro de 2020.

preservação total da aura, é verdade. Encontro-me duplamente distante de meu pai na imagem de abertura deste capítulo: distantes no tempo passado, distantes na ausência presente. Cita Benjamin:

[...] a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.¹⁰¹

A imagem é mediadora zelosa da realidade e do olhar, criando uma relação temporalmente híbrida; concomitantemente a imagem fotográfica goza da própria potência quase usurpadora do corpo, um duplo. Todavia, em suma, a interseção fotográfica é suficiente para que em minhas micro-histórias-imagéticas-familiares – produzidas, reproduzidas e distribuídas no seio do afeto – a aura liberte-se do objeto – liberta tal como um fleche luminoso que escapa na mais ínfima ruptura de uma parede –, tornando-se propriedade do olhar de energia oxigenada sempre que as tem nos dedos.

A distância que separa o surgimento do primeiro daguerreótipo e as fotografias *tão belas e inabordáveis que se destacam da escuridão* do ensaio de Walter Benjamin, é bastante similar ao que me separa hoje de suas palavras, quase nove décadas. Me pergunto o que pensaria o ensaísta se assistisse a vertiginosa efemeridade da imagem contemporânea fortemente fidelizada à virtualização da forma. Para Roland Barthes a fotografia leva a um trabalho doloroso semelhante ao dos sonhos “trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, recomeçar”¹⁰². Estatuto inconsciente, onde coabitam os sonhos e as memórias, entre o reconhecer e o desconhecer, há a imagem, “mas é necessário descobri-la. Surgirá nos sonhos, na vigília, ao virar as folhas de um livro ou ao dobrar uma esquina”¹⁰³.

Eis o que encontro sempre que abro os álbuns de minha família: imagens adormecidas que rogam desesperadamente por lampejos estrondosos que as despertem e, uma vez despertadas, são imagens que vibram e fazem arder. Roland Barthes chamara o atravessamento

¹⁰¹ 2012, p. 94.

¹⁰² 2017, p. 65.

¹⁰³ BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**. São Paulo: Globo, 1999, p. 447 [Tradução minha para o texto original “pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina.”]

de *punctum*, rastros de vida e memória a serem vistos de olhos fechados. São rastros que fascinam e fazem desejar permanência e, por desejar, são vestígios que permanecem ecoando, ressoando, despertando e investindo na subversão do vazio. Jeanne Marie Gagnebin compreende que vestígios são inscrições feitas ao acaso, sem intenção de transmissibilidade ou interpretação, e acrescenta:

[...] o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tenta adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária.¹⁰⁴

Os rastros que eu sigo em busca da presentificação de meu pai estão nas curvaturas dos meus olhos, tão similares às dos seus olhos; estão nestas fotografias em que seu rosto se oculta; estão na casa de minha avó, rastros de vida e desaparecimento; mas, sobretudo, estão nas narrativas de Luzia. Neste sentido, a face de meu pai tornara-se uma montagem de fragmentos que jamais poderá estar completa, pois, assim como a memória de minha avó, a minha tornara-se deveras omissa. Mantenho-me na trilha desses indícios e índices de vida que habitam a zona privilegiada que é a imagem fotográfica, ainda que incompleta, fragmentada e passível de um apagamento gradativo. Luiza nunca possuiu um álbum fotográfico, nenhum retrato para lembrar-lhes dos filhos quando mais jovens, tampouco para restituir a imagem de meu avô. Luzia transformou-me em consulente de nossos passados, agarro-me na cauda da existência em retirada e escrevo cada vez mais distante, cada vez mais cheia de fascínio.

“Escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça [...], é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna novamente imagem”¹⁰⁵, disse Maurice Blanchot. A escrita é feita de marcas, agarramos os objetos de escrita e, como podemos, os friccionamos sob a superfície instaurando um fazer essencialmente corporal – gestos *escripturais*, diria Roland Barthes¹⁰⁶. Não obstante, “Pode-se dizer que tanto na fotografia clássica quanto na digital o impulso

¹⁰⁴ 2006, p. 113.

¹⁰⁵ 2005, p.31.

¹⁰⁶ BARTHES, Roland. **O grão da Voz**. Portugal: Edições 70, 1982, p. 9. [Adaptação para o original *scriptation*, conforme nota dos tradutores Teresa Meneses e Alexandre Melo]

provocado pelo dedo ao apertar um botão ou uma tecla faz um longo percurso escriptural sobre superfícies [...] substituem, de algum modo, os suportes tradicionais da escrita”¹⁰⁷.

Escrevi sobre as marcas de minha família para não me esquecer dessa vivacidade prodigiosa que me carrega no colo para dentro de mim mesma, mas o caminho não é óbvio. Escrevi as reminiscências, cumpri o trabalho de montagem implícito neste ato – escreve, recorta, apaga, transfere, reescreve –, as palavras preencheram-me nos dias em que a voz embargada foi capaz de invadir o mundo. Mas a escrita é exigente: o suporte precisa de impacto, pois do contrário não passa de suporte... vazio. A escrita, mesmo quando se expande no ímpeto do sentir, necessita de tempo. Escreve. Apaga. Inspira. Invento uma nova maneira de respirar. Pois a escrita é viva, se é verdadeiramente sentida é viva. Então eu escrevo e há de se ter tempo para o fascínio... há de se ter tempo para escrever.

O rosto de meu pai mantém-se oculto – se não por detrás do muro, por detrás de minha lembrança, embora já estivesse lá, na arquitetura improvisada da casa de Luzia, o abrigo dos braços arvorando meu corpo. Assim como a escrita, álbuns fotográficos são ações de montagem feitas nas pontas dos dedos, não demora até que imagem e palavra se tornem parte de uma investigação identitária nas labirínticas impressões digitais. Retirei a imagem de seu invólucro para analisá-la mais de perto: nas costas da fotografia encontrei a caligrafia desajeitada da tenra idade – L E T I C I A –, a primeira letra inicia-se imediatamente atrás de uma das mãos de meu pai. Hoje escrevo para falar de sua imagem furtiva, escrevo e sei que verdadeiramente escrevo quando o disforme passadiço faz o calo em um dos dedos de minha mão direita moldar-se aos contornos da caneta. Desde pequena esse calo está aqui, pulsa na mesma cadência que o resto do meu corpo, apesar do incômodo conformei-me de que será sempre assim.

¹⁰⁷ CÃNIZAL, Eduardo Peñuela. Uma Foto Familiar: aprisco de emoções e pensamentos (anotações delirantes sobre [a]sombrografia. In SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens**. São Paulo: UNICAMP, 2012, p. 107.

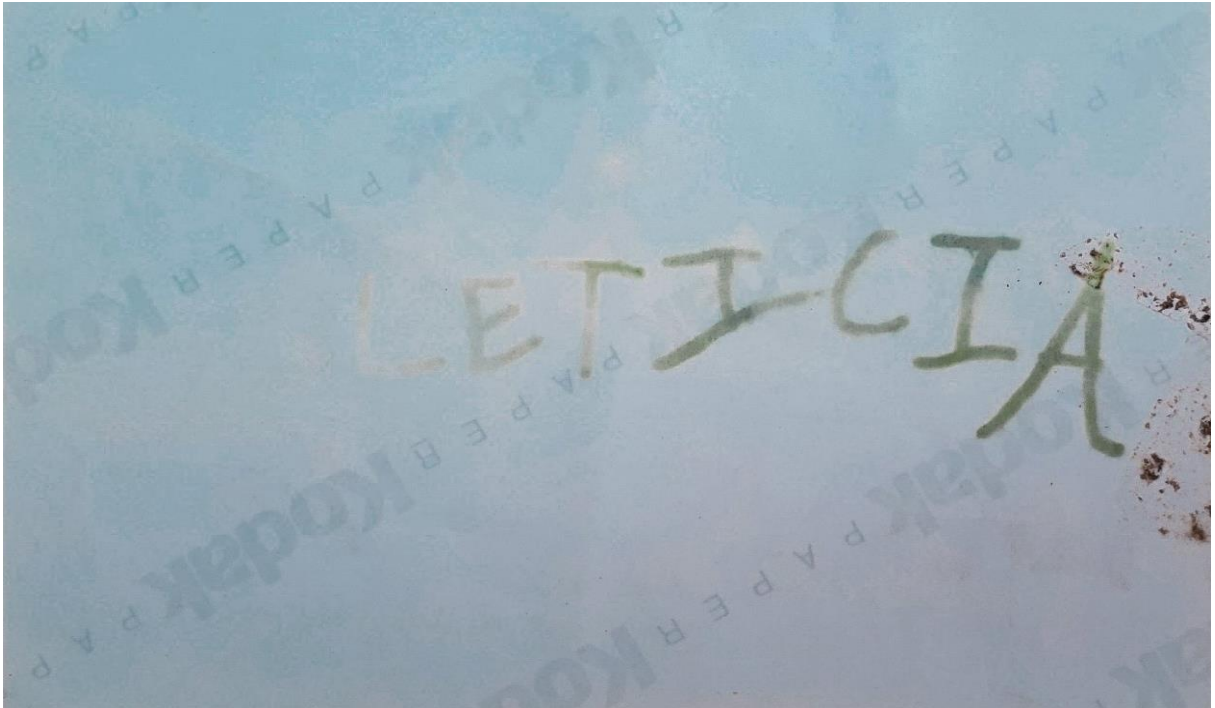


Figura 21: Leticia Abreu, Sem título, sem data.

Fonte: arquivo pessoal.

Curiosamente foi ele, meu pai, um dos maiores responsáveis pela minha escrita ao passo que tentava corrigir fazendo com que eu segurasse a caneta de outra forma, com mais prudência. Eu nunca aprendi, só sei assim, as coisas que me pungem não sei fazer diferente, sem segurar as palavras com força para que não me escapem. Só sei assim, escrevo até os dedos doerem, escrevo com a latência dos sentimentos intensos... de repente é a palavra mesmo que tem a capacidade de devolver o gesto escriptural e então torno-me suporte dos testemunhos que se inscrevem na mesma velocidade com que a face de meu pai desaparece.

2.1 SO[M]BRAS PRESENTES: o indício de um desejo

Escrevo sem ver. Vim. Queria beijar-vos a mão [...] Escrevo que te amo, quero ao menos escrevê-lo; mas não sei se a pena se presta a meu desejo [...] Eis a primeira vez que escrevo nas trevas. Essa situação deveria me inspirar muitas coisas ternas. Sinto apenas uma, é que me é impossível sair daqui. A esperança de te ver um instante me detém, e continuo te falando, sem saber se formo caracteres. Em todo lugar onde nada houver, lede que vos amo.

— Denis Diderot¹⁰⁸

¹⁰⁸ DIDEROT, Denis. *Lettres à Sophie Volland*, 1759.

Obscuro plágio do corpo: a sombra se faz. Silenciosa, ela nada pede, nada afirma. Traço vestigial exigente, nasce da intimidade da matéria sob a luz e nos acompanha incansavelmente, incompleta e distorcida. Jamais abandona o corpo que ostenta sua posse, tal como um rastro que denuncia a presença. Ela existe apenas enquanto o corpo se coloca no limiar entre luz e espaço, diante disto, ela, essa espécie mímica do corpo adere-se aos membros. Enquanto o corpo se afasta, o adeus se exhibe na forma escura que se esgueira junto ao findar da presença. Por fim – no fim –, silenciosa, ela se funde à ausência para na fundura do túmulo desaparecer. A sombra não é provida de matéria, nunca é ela que tocamos, apenas podemos alcançar a superfície na qual se projeta. Como vemos na escura caverna de Platão as sombras que surgem em seu interior, são compreendidas como um ser dotado de vida própria, pois a habitual e quase totalitária escuridão é fato alegórico para a ignorância humana que vive nas trevas do pensamento e, portanto, vivem sem a consciência de si, do outro e do mundo. Em que pese os sinônimos, uma obscuridade sem luz nunca é sombra, é apenas escuridão e nela nada pode ser captado; de tal modo ocorre com seu oposto, a excedência da luz também não permite ver, há de se ter troca mútua entre claro e escuro para que as nuances surjam.

Uma das mais emblemáticas discussões sobre as sombras continua sendo a descrita em *História Natural* por Plínio, O Velho, uma obra envolta em alegorias e metáforas para narrar o nascimento das formas representativas. Diante do adeus renunciado a moça observa a sombra do amado projetada na parede e a contorna. Este ato produz uma presença encenada na existência vestigial gravada no suporte vertical e faz nascer o desenho. A história seminal da imagem foi posteriormente recuperada e difundida por Régis Debray em *Vida e Morte da Imagem*:

O princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana [...] apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião rodeou com uma linha a sombra

Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Sophie_Volland/Texte_entier. **Acesso em:** agosto de 2019. [Tradução minha para o texto original “J’écris sans voir. Je suis venu. Je voulais vous baiser la main et m’en retourner [...] Je vous écris que je vous aime, je veux du moins vous l’écrire; mais je ne sais si la plume se prête à mon désir [...] Voilà la première fois que j’écris dans les ténèbres. Cette situation devrait m’inspirer bien des choses tendres. Je n’en éprouve qu’une, c’est que je ne saurais sortir d’ici. L’espoir de vous voir un moment me retient, et je continue de vous parler, sans savoir si je forme des caractères. Partout où il n’y aura rien, lisez que je vous aime.”]

de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou a argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao fogo com o resto de suas louças.¹⁰⁹

O desenho nasce do adeus, concomitantemente nasce do desejo de guardar os vestígios da presença e, deste modo, estender – ou criar – uma existência. Neste contexto, a imagem estrutura a forma daquilo que não se pode – ou não se quer – perder. Segundo o pesquisador português Mário Bismarck “o desenho institui-se assim como a marca, como o rastro deixado na procura daquilo que sentimos como carência”¹¹⁰. O oleiro Butades instaura a arte de modelar retratos ao preencher com argila os limites da projeção, contudo, seu ato é viabilizado unicamente pela ação de sua filha, Kora e sua urgência amorosa. Neste calvário o ressalto da protagonização não é dada à uma pessoa, mas à sua ausência, seu indício, sua mácula de fixação findável.

O mito resgatado por Debray é disseminado desde o século primeiro, sobretudo por meio da oralidade, o que lhe confere múltiplas narrativas, abordagens e interpretações fortemente arraigadas às artes literárias e visuais do romantismo. As representações constantemente constroem-se na intimidade do casal e, uma vez inseridos na privança da ação, não podemos deixar de notar que a busca é ativada por uma visualidade que é pouco subalterna ao olhar: a desesperada busca por permanência faz os olhos de Kora esquivarem-se das órbitas do amado, os olhares não se encontram, a jovem fita a sombra em um adeus antecipado e inevitável.

Para Jacques Derrida¹¹¹ esta narrativa trata de uma “representação gráfica à ausência ou à invisibilidade do modelo”¹¹², neste contexto, o desenho subordina-se à “condição de não ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinada ou adequada à invisibilidade do outro”¹¹³. Kora o olha sem o ver “porque ele vira as costas para ela, ou de novo, porque

¹⁰⁹ SEGUNDO, Caio Plínio. História Natural, volume XXXV apud DEBRAY, Régis, 1993, p. 38.

¹¹⁰ BISMARCK, Mário. Contornando a origem do desenho. **PIAX**: Estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto, n. 3, junho/2004. **Disponível em:** <http://repositorio-aberto.bittream/10216/19045/2/124.pdf>. **Acesso em:** fevereiro de 2020.

¹¹¹ Jacques Derrida trata brevemente do mito de Butades no livro *Memoirs of the Blind*. O autor se refere à Kora como Butades, “a jovem amante coríntia que carrega o nome de seu pai, um oleiro de Sicião”. O mesmo ocorre em algumas obras do século XIX, no entanto, em minhas pesquisas encontro diversas incoerências que vão em direção oposta, assim não foi possível concluir que Kora tenha recebido o nome do pai, de fato, portanto, opto por utilizar o nome Butades para se referir-me ao oleiro apenas.

¹¹² DERRIDA, Jacques. **The Derrida Reader: writing performances**. Nebraska: Univ of Nebraska Press, 1998, p. 175. [Tradução minha para o texto original “graphic representation to the absence or invisibility of the model”].

¹¹³ Ibidem, p. 175. [Tradução minha para o texto original “only on the condition of not seeing, as if the drawing were a declaration of love destined for or suited to the invisibility of the other.”]

seus olhares simplesmente não podem se encontrar”¹¹⁴. Kora o olha sem o ver, seu desenho é fundado nas linhas da memória, jamais observa objeto e desenho em simultaneidade, ainda que ambos se colocassem diante dela. Kora é refém da *condição do não ver*, refém do inelutável desalento de uma ausência, portanto, desenha o corpo consignado nas sombras substancialmente sob o zelo memorial.

O gravador francês Benoît-Louis Prévost (1735 – 1804) reproduziu o mito com notável esmero às suas significâncias simbólicas e, não por acaso, a gravura impressa em um livro de poemas do século XVIII, encerra uma pequena inscrição: “desenhe em tua cabeça, esta é a primeira tela”¹¹⁵ (1769) (*figura 22*). Diante da condição do *não ver*, Kora desenha pela memória e, a partir desse processo mnemônico, a imagem se completa na sombra delineada em protesto à impermanência do corpo. A roga da frase pede que o desenho se forme pelo que se projeta na luminosidade da lembrança e então, somente após explorar essa primeira e interna tela, desvende o que se oculta nas sombras do esquecimento e preencha as formas faltantes.

Na gravura de Prévost, a visualidade é composta pelos corpos e elementos que se amontoam sem fugir uns dos outros; o jovem está atrás de Kora, apoia-se na altura de seus ombros enquanto a olha afetuosamente, sem, no entanto, encontrar qualquer reciprocidade, sua face é alumiada pelo Cupido que proporciona claridade central ao pequeno grupo, uma claridade que nos leva à Kora; rapidamente somos conduzidos pelo braço em riste, na ponta do carvão encontramos a sombra do amado e em um caminho retilíneo podemos retornar ao olhar de Kora, seguido pelo olhar de Butades que subitamente inclina-se para observá-la enquanto empunha as ferramentas do ofício que mais tarde daria tridimensionalidade àquela ação. Quem guia a cena é o Cupido, mais adequada testemunha para um feito amoroso. Seguindo a incursão pelo *não ver*, é possível encontrar representações do Cupido cego, em especial durante o renascimento. O *Cupido que não vê* se desenvolve da concepção psicológica de um amor naturalista e sensual, “cego amor, cega ambição, cego cupido, seu amor cego”¹¹⁶.

¹¹⁴ 1998, op. cit. [Tradução minha para o texto original “either because he turns his back to her, or again, because their gazes simply cannot meet.”]

¹¹⁵ [Tradução minha para o texto original “Dessine en ton cerveau, c'est la première toile.”]

¹¹⁶ PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology**: humanistic themes in the art of the renaissance. New York: Harper and Row, 1962, p. 95. [Tradução minha para o texto original “caecus amor, caeca libido, caeca cupido, caecus amor sui.”]

O *Cupido que vê*, no entanto, eleva-se à uma espécie de sacralidade já que é relativo ao amor ideal. Como demonstra a pesquisadora Marta Duarte:

Talvez seja demasiado generalizante dizer que o discurso sobre o amor no Ocidente medieval e renascentista se divide entre duas tendências, naturalismo e idealismo, cujas raízes filosóficas remontam a Aristóteles e Platão, respectivamente. Mas não será excessivo dizer que há uma corrente que tende a observar o amor como circunscrito aos limites do profano, observando as suas repercussões na *psique*, aliando-se, para tal, sempre que necessário, à medicina, e outra que, partindo da oposição entre falso amor e verdadeiro amor (para os trovadores provençais, *fals'amor* e *fin'amor*; para Aquino, *amor benevolentia* e *amor concupiscentia*; para Castiglione, «amor virtuoso» e «amor vicioso»), postula a existência do último como força transcendental, capaz de levar o amante perfeito à união com o divino.¹¹⁷



Figura 22: Benoît-Louis Prévost, 1769.

Gravura, 25,5 cm x 19 cm.

Fonte: *La Peinture: poème en trois chants*, do dramaturgo francês Antoine-Marín Lemierre (1733 – 1793).

¹¹⁷ DUARTE, Marta I. R. M. **Amor e Desejo na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro**: uma revisão de motivos, conceitos e paradigmas. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos – Universidade de Lisboa, orientada pela Professora Dr.ª Teresa Amado. 2010, p. 14.

Para além da perspectiva renascentista defendida pelos mitógrafos medievais, a cegueira do personagem é cada vez menos anunciada nas formas representativas, passando a ser mais explorada metaforicamente para a atribuição de uma concepção do “amor como uma emoção psicológica”¹¹⁸. Prévost não cega a personificação do amor, a venda eleva-se ao topo da face, os olhos estão livres para assistir o desenrolar da amorosa criação. O Cupido é quem dá à luz este nascimento através do archote que carrega. A luminosidade encontra o corpo do jovem como obstáculo, tem como consequência a sombra que se forma na superfície verticalizada. O Cupido, “um Amor que vê e, aqui, não está vendado”¹¹⁹, sobrevoa os entretidos corpos enquanto guia, não só o olhar, mas também a mão de Kora.

A percepção do olhar exigida pelo desenho desde a origem deste mito pertence à lembrança pois, enquanto Kora contorna a sombra, inscreve permanência sobre a existência efêmera. A origem que se dá pelo ato apaixonado ora se exhibe como o nascimento do desenho e ora como o nascimento da pintura, no entanto, emancipado desta dualidade, o que ela inaugura é a “arte da cegueira”¹²⁰. Cega, seja pela dita *emoção psicológica*, seja por negar olhar o objeto de afeto, Kora em *L'Origine de la Peinture* (1786) (*figura 23*) de Jean-Baptiste Regnault (1754 – 1829) é representada se utilizando da bengala do cego para gravar a projeção na superfície. Desenha sem olhar, pois a sombra por si é uma “memória simultânea”¹²¹ ao presente. A luz como metáfora para a razão e fonte de consciência que possibilita a criação, na obra de Regnault não se expressa apenas na alegoria da sombra, mas também pela luminosidade que se forma na existência da criadora. O pintor produz a cena em tons sóbrios, a massa escura das árvores emoldura as extremidades superiores da obra, o céu ao fundo é claro, sem vividez, no entanto. O jovem rapaz põe-se à direita enquanto apoia-se no pilar acinzentado; o amarelo esquiva-se sob a densa veste azul; seus cabelos alourados iluminam-se. Seu rosto é doce e sereno, quase indiferente ao que sua presença gera, pois é razão passiva da representação existir.

¹¹⁸ Cf. Erwin Panofsky, 1995, p. 91.

¹¹⁹ DERRIDA, Jacques. 1998, p. 175. [Tradução minha para o texto original “a Love who seens and, here, is not blindfolded.”]

¹²⁰ Ibidem, p. 175. [Tradução minha para o texto original “inaugurates a art of blindness.”]

¹²¹ Ibidem, loc. cit. [Tradução minha para o texto original “a shadow is a simultaneous memory.”]



Figura 23: Jean-Baptist Regnault, *L'Origine de la Peinture*, 1786.

Óleo sobre tela, 120 cm x 140 cm.

Fonte: Musée Chateau de Versailles | Versailles, França.

A expressiva luminosidade aplicada por Jean-Baptist Regnault sentencia Kora como centro e início da obra. Ao fundo da pintura está o céu claro e opaco, a jovem o sobrepõe; começamos a olhar pelo topo da cabeça adornada pelo lenço branco que prende os cabelos e emoldura o rosto que nos exhibe apenas o perfil. Seguimos pelo corpo de pele suave e clara enquanto ela dá-nos as costas, as vestes caem no esforço do movimento empreendido para o ato da criação deixando-lhe parcialmente desnuda; meu olhar encontra limite no tecido azul amontoado e enrugado sobre suas pernas, onde a sobriedade retorna para mesclar-se aos demais elementos, o tecido cruza seu corpo e galga pelo braço esquerdo, fazendo-nos retornar à claridade do corpo que se estende para a luminosidade que alcança a sua tela improvisada.

A *bengala do cego* atravessa a pintura se ligando o significante – corpo – ao signo – sombra. A sombra se integra ao cachorro que, além de símbolo de fidelidade, aqui executa a função testemunhal, uma constante nas representações do mito justificada por dois vieses: o primeiro é metafórico, como ocorre com a personificação do Cupido e do cachorro, por

exemplo; o segundo está ligado à capacidade de atestar o ocorrido disseminando-o para que seja menor o risco de esquecimento. A sombra se integra ao cachorro que observa a cena atentamente, suas cores escuras fundem-se à sombra; a angulosidade do maxilar do animal traça um limiar que nos leva aos ombros de Kora, meu olhar passa por sua face e mais adiante encontra o olhar lateralizado do jovem e, então reiniciamos o percurso ocular pela espiral da criação. Kora desenha nos limites entre luz e escuridão, inscreve a forma na luz tal como a fotografia. O “negativo” da jovem amante revela-se nas sombras do desaparecimento anunciado e, pela primeira vez, recria um corpo – um corpo simbólico, mas possivelmente permanente. A cegueira que insinua Regnault é simbólica e figurada, todavia expressiva, pois diante da partida o adeus pode nos colocar em estado de cegueira. A necessidade de manter a presença amada é exacerbadamente humana, vetusta como a própria existência humana, tal ânsia pelo registro foi representada com notável intensidade expressiva por Joseph-Benoît Suvée (1743 –1807) em *L’invention de l’art du dessin* (1791) (figura 24).

O pintor flamengo coloca-nos a alguns passos de distância da serenidade observada até aqui. Apenas os jovens apaixonados compõem a imagem, os únicos olhares que testemunham a cena são os dos espectadores enviesados pelo olhar do artista. A pintura de Suvée interrompe o movimento dos corpos que se contraem, não pelo desejo da imagem, mas pela necessidade de conservar as reminiscências essenciais do sujeito repositório de afeto. Kora veste-se de alva cor, branco tão puro que por um instante parece ser ela mesma fonte de toda a luz contida na obra. O jovem está sentado próximo a ela inclinando-se sobre os joelhos, seu tronco desloca-se e suas mãos envolvem o corpo da amada como se apoiasse o desajuste daquela que se desequilibra no ímpeto da criação. Sobre a ponta do pé esquerdo ela inclina-se para frente, o pescoço avança enquanto as mãos em sua cintura seguram-na em direção oposta. Aqui não existe passividade do jovem amado, o corpo avança, a boca semiaberta reproduzida pelo carvão revela a angústia que vemos no rosto que se ergue enquanto os olhos arregalam-se em uma silenciosa súplica pelo olhar que continua a esquivar-se.

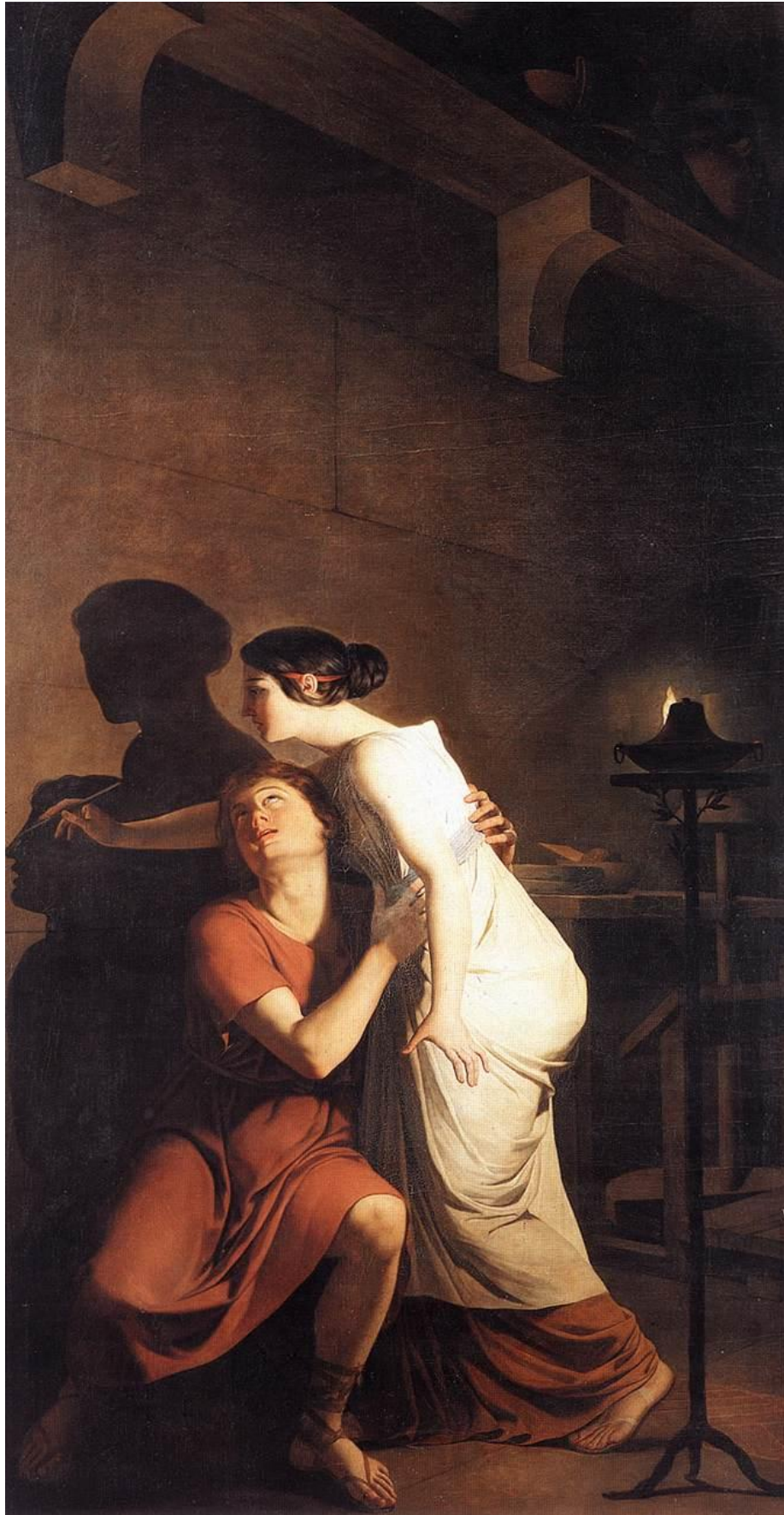


Figura 24: Joseph-Benoît Suvée, *L'invention de l'art du dessin*, 1791.

Óleo sobre tela, 267 cm x 131,5 cm.

Fonte: Museum Groeninge | Brugues, Bélgica.

Os corpos unem-se e, em resposta à luminosidade vinda do lume, as sombras fundem-se: Kora dá à luz a este corpo secundário, uma duplicata incompleta de duas cabeças, mas apenas um rosto definido: o do amado. É ele quem tem o perfil recriado precisamente na preciosidade afetiva, enquanto ela é a presença criadora. O que chamamos de sombra (forma escura gerada pela interrupção parcial da luz) é uma projeção (transposição de formas que se dá através da fluência imaterial da luz sobre o corpo sólido que se lança à frente). A projeção em seu aspecto fantasmático e espectral põe-se a assombrar Kora, pois a sombra jamais abandona o corpo, ambigualmente objeto de afeto e de angústia. Contudo, a sombra projetada é fugidia e inconstante, tal qual o corpo que desaparecerá, disto advém a primordialidade do registro. O jovem desaparece e dele resta apenas o corpo grafado que, por sua vez, sacrifica-se para a construção do corpo esculpido. *Sacrifica-se*, pois a retirada da argila previamente aplicada sobre o esboço remove também os traços do carvão, deixando pouco – ou nada – a ser visto, conferindo ao corpo um novo desaparecimento. A pintora francesa Jeanne-Elisabeth Chaudet¹²² (1761 – 1832) criara uma gravura antagônica desse tempo posterior ao adeus e nela Kora, ao contrário das obras analisadas até aqui, não nega o olhar. Em *Dibutade venant visiter le portrait de son amant* (1810) (figura 25), a jovem fita o âmagos dos olhos que criara para o corpo secundário do amado.

¹²² *Dibutade venant visiter le portrait de son amant* é datada do início do século XIX, logo após a morte do primeiro marido de Jeanne-Elisabeth Chaudet, o escultor e mestre Antoine-Denis Chaudet, disto advém a crença de que Kora (em sua obra identificada como Dibutades) é a representação da própria artista em uma projeção de identidade. Tal teoria é alimentada pelo grande número de autorrepresentações femininas deste mito na arte europeia registrada entre os séculos XVIII e XIX, especialmente como meio de expressão dos lutos decorrentes de grandes conflitos como a Revolução Francesa e a ascensão do Império Napoleônico.



Figura 25: Jeanne-Elisabeth Chaudet, *Dibutade venant visiter le portrait de son amant, Tableau de M^{me}*, 1810. Gravura sem dimensões informadas.

Fonte: Imagem retirada da tese de doutoramento de Américo L. N. Marcelino.¹²³

¹²³ Imagem retirada de **Da Semelhança no Desenho:** representação e dispositivos ópticos em imagens desenhada. Tese de doutoramento de Américo L. N. Marcelino, orientado pelo Professor Dr. Pedro Saraiva. Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, 2011.

Ela parece sorrir diante do que resta, os olhos se cruzam no alívio da permanência forjada; na obra de Chadeut não existem testemunhas, a expressão de Kora não é de angústia, tampouco de rigorosa neutralidade, mas de paixão absoluta pela presença encarada olhos nos olhos dos traços incompletos e vazios do contorno. A argila aplicada sobre o receptáculo não permitiria mais do que rastros vestigiais do ocorrido, vestígio do vestígio que, embora denuncie em seu oco a nova ausência, é rastro suficiente para subsidiar a lembrança. Afinal, a marca ínsita retira do recôndito memorial a forma desaparecida e a traz a luz, tornando-a espectro; a anterior aflição em fazê-lo permanente dilui-se na ação e revela-se agora no olhar que observa a sombra pelo ímpeto da visualidade que permanecera.

Representar significa também encenar, reproduzir e criar a imagem de algo ou de alguém, para Régis Debray “o nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida”¹²⁴, não posso deixar de crer que as variáveis poéticas perpetradas na história da arte são, deste modo, indubitavelmente modos de fazer existir mesmo após o fim. Régis Debray afirmara também que “pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade”¹²⁵, a maiúscula dá pessoalidade às palavras e coloca ambas em relação de vínculo consanguíneo – dado que é filha – e de dependência existencial – dado que é terno.

2.2 AUSÊNCIAS PUNGENTES: o índice de uma vida

Não sei o que é a morte, mas não creio que seja esse o outro lado da vida de que se fala, a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é, não existe, é, Ser e existir, então, não são idênticos, Não, Meu caro Reis, ser e existir só não são idênticos porque temos as duas palavras ao nosso dispor, Pelo contrário, é porque não são idênticos que temos as duas palavras e as usamos. [...]
Continuaremos esta conversa noutra altura, agora tenho de ir, lá longe, já debaixo da chuva, acenou com a mão, mas não se despedia, eu volto.
 — José Saramago¹²⁶

¹²⁴ 1993, p. 20.

¹²⁵ 1993, p. 38.

¹²⁶ SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 57. Livro digitalizado e distribuído pelo grupo Digital Source. **Disponível em:** [http://files.letraslusitanas.webnode.com/200000138d1cb6d3bb0/Jos%C3%A9%20Saramago_O%20Ano%20da%20Morte%20de%20Ricardo%20Reis\(1\).pdf](http://files.letraslusitanas.webnode.com/200000138d1cb6d3bb0/Jos%C3%A9%20Saramago_O%20Ano%20da%20Morte%20de%20Ricardo%20Reis(1).pdf). **Acesso em:** março de 2020.

A representação, como se vê, nasce do desaparecimento, sim, porém nasce sobretudo do afeto. É também pelo afeto que a manutenção da forma ocorre, tal como é no afeto que a memória sobrevive. O registro material nascido da sombra é também o registro da saudade que se anuncia. Não me parece uma casualidade o reiterado anonimato de Kora, quase sempre adjetivada como “amante” ou “jovem apaixonada”, afinal é, de fato, a figura afetuosa que necessita ofertar duração à presença. Pois, uma imagem que surge de mãos desprovidas de afeição é apenas uma imagem que peregrina rumo à verossimilhança da forma. Sobre as imagens, Hans Belting pressupõe a existência de um *corpo suporte*, isto é, um corpo artificial – *medium* – que, através de um processo simbólico, vêm a substituir o corpo matéria. Isto, pois “Imagens vivem, como somos levados a crer, em suas mídias tanto quanto vivemos em nossos corpos”¹²⁷.

Este *processo simbólico* dar-se-á através da percepção simbólica, significa observar a imagem como se fosse um corpo ou sua representação. O historiador alemão fala ainda sobre um desejo milenar em experienciar as imagens como *corpos vivos*, efetivamente *substitutadas* que, para tal, precisam ser animadas e “essa animação é a nossa parte do processo, assim como o desejo do nosso olhar correspondente ao suporte em questão”¹²⁸. Suponho que seja – não encontro outro modo de dizer – o afeto é o responsável por animar o corpo simbólico e o tornar tão vivo quanto possa. No mergulho mnemônico de luto, Paul Auster narra a relação estabelecida com as imagens do pai já falecido:

Enquanto eu mantinha essas fotos diante dos olhos, enquanto eu as examinava com toda a minha atenção, parecia que ele ainda estava vivo, mesmo na morte. Ser não vivo, pelo menos não estava morto. Ou melhor, suspenso de algum modo, encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar.¹²⁹

Samuel Auster vivera os últimos quinze anos isolado, deixando ao filho segredos a serem descobertos e redescobertos. Paul Auster adentra a casa do pai, atravessa sua morte e ambigualmente depara-se com aspectos de uma vida que lhe parece nova: entre móveis abandonados e objetos empilhados, o filho [re]encontra o pai – que diz-se de encontrar uma

¹²⁷ BELTING, Hans. Image, Medium, Body: a new approach to Iconology. **Critical Inquiry**. Chicago, vol. 31, n. 2, 2005, p. 302 - 319. [Tradução minha para o texto original “*Images live, as we are led to believe, in their media much as we live in our bodies.*”] **Disponível em:** <https://www.jstor.org/stable/10.1086/430962?seq=1>. **Acesso em:** fevereiro de 2020.

¹²⁸ Ibidem. [Tradução minha para o texto original “*Animation is our part, as the desire of our look corresponds to a given medium’s part.*”]

¹²⁹ 2019, p. 21.

vez mais – ao passo que lhe é apresentado um novo homem. No híbrido de perda e encontro, Paul Auster segue, tal como um detetive, as pistas que se dão especialmente nas fotografias do *homem invisível*.

No armário do quarto do meu pai, encontrei centenas de fotografias – enfurnadas em envelopes desbotados feitos de papel manilha, pregadas nas páginas negras de álbuns empenados, espalhadas ao acaso nas gavetas. Pelo jeito como estavam guardadas, deduzi que ele nunca as olhava, esquecera mesmo que estavam ali. Um álbum muito volumoso, com uma cara encadernação de couro e o título na capa em letras douradas – *ESTA É A SUA VIDA: OS AUSTER* –, estava completamente vazio por dentro [...] examinei aquelas fotografias com uma fascinação que beirava a mania. Achei irresistíveis, preciosas, o equivalente de relíquias sagradas. Parecia que elas poderiam me dizer coisas que eu nunca havia sabido, me revelar alguma preciosa verdade oculta, e estudei cada uma delas com toda a atenção, assimilando os menores detalhes, a sombra mais insignificante, até que todas as imagens se tornassem parte de mim. Eu não queria que nada fosse perdido.¹³⁰

A história do pai é convocada para que o filho pudesse compreender os mistérios de uma vida oculta. A fotografia para Auster fora campo fértil para a encenação do homem que “permanecia invisível, um titereiro que operava os cordões de seu *alter ego*, a partir de um local escuro e solitário atrás das cortinas. Na fotografia realizada em 1940, o pai se apresenta diante dos olhos do filho, com feições já distantes, permitidas apenas pelo congelamento do instante – o mesmo pai, mas o pai de outro tempo. O homem, até então [des]conhecido, representa-se na fotografia, encena sem expectar os exames de Paul Auster que o identifica sem conhecê-lo – o mesmo homem, não o mesmo pai (*figura 26*).

¹³⁰ 2019, p. 20.



Figura 26: Autor desconhecido, Fotografia sem título de Samuel Auster, 1940.

Fonte: Imagem de capa da edição original de *A Invenção da Solidão*, 1982.¹³¹

Os paradoxos da existência suspensa de Samuel Auster exibem-se na fotografia que gesta uma narrativa simbólica para o homem que após a morte mostrara-se fragmentado, fato filiado à imagem. Samuel Auster encarna a própria sombra, no sentido mais rigoroso da palavra, assumindo a conjunção de seu duplo – triplo, quádruplo e quádruplo, igualmente vazios. O homem coloca-se cinco vezes na mesma circular, é fonte de sua própria companhia, dubiamente é sua própria solidão: ao posicionar-se repetidamente, não pudera olhar para nada além da lacuna que lhe circunscreve e, ainda que o truque fotográfico acate a ideia dos múltiplos corpos, no momento da ação os quatro corpos remanescentes eram invisíveis, não passavam de lugares vazios.

Vazio, adjetivo que tem sua etimologia no latim *vacīvus*, empregado para manifestar a falta, a carência, o vácuo, o espaço despovoado ou, em sentido figurado, vazio é expressão de saudade. Mas o vazio também pode ser meio de sublimação tensional entre ausência e presença, – sim, presenças que preenchem as lacunas sombrias –, o vazio torna-se depósito de desejos. Ocorre-me a lembrança da fotografia *The Empty Chair* (circa 1890), correspondente às fotografias memoriais produzidas na Era Vitoriana para garantir algo

¹³¹ AUSTER, Paul. *The Invention of Solitude*. Connecticut: Sun Publishing, 1982.

próximo ao último “encontro” entre os vivos e seus mortos, um encontro literalmente vazio (figura 27).



Figura 27: Autor desconhecido, *The Empty Chair*, circa 1890.

Albumina, sem dimensões informadas.

Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge¹³².

Nove olhares fogem da imagem, boa parte deles partem de olhos igualmente fundos; eles não sorriem um só sorriso; estão vestidos de preto, enlutados. Sobre uma cadeira há um local preservado e, em seu encosto há uma peça de roupa cujo as mangas estão posicionadas sobre o apoio para os braços, como se fosse um local reservado a alguém que voltará para reivindicar a lembrança de sua existência. A imagem foi generosamente cedida a mim pela historiadora britânica Ann Longmore-Etheridge, aficionada por fotografias de luto, porém não existem muitas informações sobre esta imagem, podemos afirmar apenas os primeiros nomes dos misteriosos personagens, pois estes haviam sido escritos no reverso da fotografia e isto é tudo: “Sentados: Mary, avó, Robert e Jennie. Em pé: Belle, Howard, John, Ida Blanche, George”¹³³. Mary, à esquerda, desloca uma das mãos em direção à cadeira; a avó, à direita da

¹³² Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/tags/Ann%20Longmore-Etheridge%20Collection/>. Acesso em: dezembro de 2020.

¹³³ Informação fornecida por Ann Longmore-Etheridge. [Tradução minha para o texto original “Written on the reverse arte the first names of those in the picture. Sitting: Mary, grandmother, Robert, and Jennie. Standing: Belle Howard, John, Ida Blanche, George.”]

cadeira, apoia uma das mãos de modo um pouco menos comedido, mas, ainda assim, rígido. Particularmente, em uma análise rasa e puramente visual diante da pobreza de informações, acredito que os objetos destituídos de corpo fossem pertencentes ao marido de Mary e filho da mulher identificada como “avó”.

Há um local preservado, *vazio* não no sentido de significância ausente, ao contrário, esta imagem tem o caráter de uma tela vazia, plana, aberta, convidativa; enquanto para a família a reserva é feita em benefício do corpo familiar já intangível, para nós há o corpo misterioso e, há de se dizer que, tanto para nós que vemos, quanto para a família que posa, em maior ou menor grau de afetividade, este é um corpo oculto. *Afetividade* não apenas na grandiosidade potencializadora do carinho dedicado ao ente amado, mas na capacidade de afetar e ser afetado pela ausência e pela presença de tal ente. Baruch Espinoza, um dos maiores filósofos racionalistas do século XVII, viria afirmar que a capacidade de afeto condiciona as ações humanas e estando intrinsecamente relacionada à humanidade, não deve ser compreendida como “vícios da natureza humana, mas como propriedades que pertencem a ela da mesma maneira como à natureza do ar pertencem o calor, o frio, a tempestade, o trovão e outras coisas desse tipo [...]”¹³⁴.

O duplo entre alegria – como a de ter a lembrança do corpo, por exemplo – e tristeza – de não ter o corpo – são afetos celulares para o surgimento de outros e também para a elaboração do desejo, força igualmente humana. Mas o que é e *o que pode um corpo*? A compreensão da natureza humana, segundo Espinoza, deve ser iniciada na constituição material do corpo e sua ação mediadora do mundo sendo simultaneamente intermediada por ele. Justaposto a tal afirmação, Gilles Deleuze, um dos maiores estudiosos acerca dos escritos de Espinoza, afirmara que a “estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”¹³⁵. A *relação* da qual fala o autor é a troca experiencial entre os corpos ao que Espinoza chamou de *afecções*, embora Deleuze pareça privilegiar a experiência como um montante intercopóreo de positivos e negativos (como, para citar alguns exemplos, amor e ódio, desejo e desprezo), ela

¹³⁴ ESPINOZA, Baruch. **Tratado Político**. Trad. Homero Santiago e Diogo Pires Aurelio. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 8.

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. **Espinoza e o Problema da Expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 147.

constrói-se também na materialidade do indivíduo (em sua carne, em seu toque, em seu calor etc.)

Meu pai, por sua vez, dizia que corpo é templo, um acúmulo sagrado de carne, ossos e fluídos erigidos em dedicação à grandiosidade de ser e ascender a própria essência – mas templos podem ruir, eu pensava sem a coragem de dizer-lhe. Apenas anos após o falecimento de meu pai eu fui capaz de compreender que sua alegoria não trata das paredes, tal como não trata da carne, mas da extensão do espaço memorial restrito povoado por nossos fascínios, afecções, lembranças e deslembanças. Neste campo arenoso e inóspito de destroços seguimos caminhando no intento de encontrar a possibilidade de coabitar a existência afetiva.

O que pode um olhar que não encontra outro para refletir-se? Para a fotógrafa argentina Mariela Sancari (1976 –) resta um trabalho singular de reconstruir a própria história familiar partindo das lembranças já escoriadas: Buenos Aires, anos noventa, Moisés Sancari fora sepultado na ausência das filhas gêmeas de quatorze anos na época. Como vimos previamente, a psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross compreende a *negação* como o primeiro estágio da elaboração de luto; rituais de despedidas são essenciais para a elaboração psíquica e corpórea da dor. Não seria excessiva a afirmação de que a privação do adeus desvia a compreensão primária da morte, deturpando as fases que deveriam ser experienciadas posteriormente. Em entrevista concedida a mim, Mariela Sancari afirmou que a impossibilidade de contemplar o corpo do pai levou-a a crer na possibilidade do [re]encontro. Assim nasce a série *Moisés* (2014 – 2015) como enfrentamento do que a fotógrafa compreende como *fantasia*.

Sobre a impossibilidade visual acerca do corpo paterno, Mariela Sancari afirma que “nunca soube se foi porque havia sido um suicídio ou por dogmas da religião judaica, ou ambos”¹³⁶. A auto aniquilação é comumente estigmatizada, pois reflete-se com grande complexidade em questões sociais e culturais, mas, sobretudo, interfere nas convenções morais dos grupos sociais que cerceiam o sujeito, não raramente perpetuando discursos religiosos. Na doutrina judaica, por exemplo, o suicídio é considerado um ato transgressivo à alma, pois, estando alma e corpo conectados a dimensões divinas, infligir danos a ambos não

¹³⁶ SANCARI, Mariela. **Série Moisés** em meio eletrônico: Domestika, julho de 2019. **Disponível em:** <https://www.domestika.org/pt/projects/520802-serie-moisés>. **Acesso em:** fevereiro de 2020. [Tradução minha para o texto original “Nunca supe si porque había sido un suicidio o por dogmas de la religión judía o ambas.”]

seria diferente de um assassinato. Tais códigos compreendem que diante deste pecado, o falecido deve ser privado dos ritos tradicionais e da presença familiar, assim como torna-se dispensável o *shivá*¹³⁷, importante processo de elaboração do luto judaico, é inegável que esta penalidade se reflete na elaboração do luto familiar. A psicóloga Daniela Reis e Silva afirma que a consequência deste estigma é que “a penalidade aplicada à família é quadruplicada: pela própria ausência da pessoa, pela falta de explicação sobre o ocorrido, pelo julgamento sofrido socialmente e pelo que faz de si mesma”¹³⁸. O suicídio é uma morte não interdita e, portanto, não reconhecida, enquanto o luto, por sua vez, não é autorizado¹³⁹. De modo geral, a consternação diante da morte produz um espaço silencioso no qual reverbera o indizível que contribui para a manutenção do sistema orbicular que gira entre o motivo do silêncio, os silenciadores e os silenciados; neste cenário, os estigmas da morte por suicídio são reforçados e, muitas vezes, fazem com este seja um fato secreto ou ao menos circunspecto.

A fantasia talvez não possa ser efetivamente evitada, já que no esboço imaginativo há a ficção do pai, de todo modo, o fascínio da busca consolida-se na extração das características familiares em rostos desconhecidos, mas como prospectar o envelhecimento de alguém que já não vive? Eu não sei, sou herdeira desta questão que ainda não pude solucionar, contudo, investigar os esforços *sui generis* expressos na arte corroboram para que talvez eu possa um dia dizer “Eureka! Está aqui a imagem faltante do tempo interrompido”. *Homens de olhos claros, entre 68 e 72 anos (figura 28)*, julgando que de seu pai, os olhos seriam órgãos que preservar-se-iam mesmo na irreduzibilidade temporal dos anos passados, estas foram as condições características que figuravam na convocatória realizada por Sancari em retorno a Buenos Aires no ano de 2014:

¹³⁷ O *Shivá* é o período de sete dias resguardados para o luto na tradição judaica. Durante este período o enlutado deve dedicar-se à experiência da solidão, abstendo-se principalmente de prazeres. Em simultâneo, a comunidade exerce o dever moral de visitar o enlutado e prestar condolências, reinserindo-o na estrutura social comum. Nos casos de mortes em decorrência do suicídio, no entanto, o resguardo não se aplica, salvo exceções nas quais comprovar-se que o falecido não gozava de plenas faculdades mentais.

¹³⁸ SILVA, Daniela Reis. Na Trilha do Silêncio: múltiplos desafios do luto por suicídio, p. 125. In CASELLATO, Gabriela (org.). **O Resgate da Empatia: suporte psicológico ao luto não reconhecido**, 2015.

¹³⁹ O professor de gerontologia Kenneth J. Doka é o criador do conceito do *luto não reconhecido*, descrito em *Disenfranchised Grief: New Directions, Challenges, and Strategies for Practice* (2002). Partindo do princípio de que existem regras sociais e culturais para o luto, o não reconhecimento trata de demonstrações afetivas referentes à uma perda não aceita publicamente, assim como existe um não reconhecimento social de determinadas mortes, como é comum observarmos nos suicídios.

SE BUSCAN

HOMBRES ENTRE 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico.



Interesados comunicarse al
15 36097839

o presentarse en la PLAZA COLOMBIA (Suárez y Brandsen /BARRACAS) de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas.

Figura 28: Mariela Sancari, Sem título, 2014.
Pôster digitalizado sem dimensões informadas.
Fonte: Página oficial da artista.

Não demorou muito até que surgissem os primeiros interessados em participar da catarse fotográfica de Mariela Sancari, contudo, o confronto com a idade avançada destes homens de cujo as características foram selecionadas para corresponder à semelhança de seu pai, irremediavelmente foi também confronto com o fim e, ainda que pudesse estar vivo em sua *fantasia*, já não lhe restava tempo em demasia. A Plaza Colombia foi o local definido para os encontros com os homens desconhecidos, não por acaso, afinal era este também o local em que esbanjava a companhia do pai durante a infância. O envelhecimento furtado estava ali, na senilidade que surgia repentinamente diante de seus olhos; Mariela Sancari

compreenda sua estratégia fotográfica mais como a *construção tipológica do envelhecimento* do pai e menos como fidelização à sua estética, neste caso, o limite da fotografia foi dimensionado na escala dos corpos (o seu próprio e o do pai).

Em entrevista fornecida ao jornalista Tom Seymour, do britânico *The Guardian* em 2015, Mariela Sancari reafirma a força e a intensidade de colocar-se diante da ideia do envelhecimento paterno e, por fim, absolve Moisés de sua ausência e confessa “Espero ter meu próprio filho em breve [...] Mas, para isso, tive que tentar entender meu próprio pai. Essas fotos e os homens que posaram para mim permitiram que eu me tornasse mãe”¹⁴⁰. Particularmente não me senti no direito de invadir ou questionar o desejo de maternidade de Mariela Sancari enquanto mantivemos contato, sei apenas que não se tornou mãe e isto é tudo, mas achei instigante a compreensão da conciliação entre passado e presente como um campo fecundo para a originação de um futuro familiar planejado.

Penso mais uma vez no processo de luto de Roland Barthes, não aquele visualizado na superfície da imagem, mas o de trechos achatados e dor condensada traduzidas em fragmentos de papel *standard* que compunham o seu *Diário de Luto*, que após publicação tornara-se um convite para que adentrássemos seu cotidiano esvaziado, mas inevitavelmente sentimo-nos intrusos na intimidade que sangra sem expulsar os miasmas de perda. “A emotividade passa, o pesar fica”¹⁴¹ anota o autor registrando o diálogo estabelecido com o filósofo francês Hubert Damisch que na ocasião advertiu-lhe que em algum momento testemunharia o retorno do sentir. A curta nota se encerra deste modo, as palavras transcritas no dia vinte e cinco de março de 1978 dão lugar ao silêncio que se estende rumo ao vazio que só se preenche uma semana depois ao revelar o constante sentimento de estar, assim como a mãe, morto. De fato, tal como dito por Damisch, a emotividade volta quando pouco mais de um ano após a morte da mãe, Barthes recebe a reprodução da tal fotografia em que a [re]encontrou, como escreve no dia seguinte:

Tendo recebido, ontem, a foto que mandei reproduzir, de mam (sic.), quando menina, no jardim de inverno de Chennevières, tento colocá-la diante de

¹⁴⁰ SANCARI, Mariela. Mariela Sancari: why I tracked down and photographed my dead dad's lookalikes. Entrevista concedida a Tom Seymour. *The Guardian*, Reino Unido, julho de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/07/mariela-sancari-why-i-photographed-my-dead-dad-lookalikes>. Acesso em: fevereiro de 2020. [Tradução minha para o texto original “I’m hoping to have my own child soon [...] But to do so I had to try and understand my own father. These photographs, and the men that posed for me, have allowed me to become a mother myself.”]

¹⁴¹ BARTHES, Roland. *Diário de Luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 104.

mim, em minha mesa de trabalho. Mas é demais, é intolerável, dói demais. Essa imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, de minha vida. A imagem é verdadeiramente uma medida, um juiz (compreendo agora como uma imagem pode ser santificada).¹⁴²

O enfrentamento não é simples, este pensamento é transportado pela confissão de Mariela Sancari sobre o fato de ter passado seis meses sem conseguir olhar as imagens produzidas, as gestou no ventre metafórico do afeto e então, em uma espécie de parto prematuro e dubiamente tardio, fez nascer a imagem de Moisés. Por vezes os homens são fotografados utilizando apenas suas próprias roupas, por vezes vestindo o velho suéter de Moisés, o único objeto mantido pela família. Apesar da quentura da cor vermelha, ela não é suficiente para superar a frieza das nuances de verde e azul; as cores intercalam-se, fazendo com que as listras da grossa peça formem uma série de mosaicos quadrangulares e retangulares. Curiosamente eles posam como se simulassem a surpresa do chamado proferido por alguém enquanto caminhavam despretensiosamente em uma rua qualquer, todavia, na organização visual feita por Sancari, eles sempre voltam a desviar seus olhos (*figura 29*).



Figura 29: Mariela Sancari, *Moisés*, 2014 - 2015. Fotografia digital.

Fonte: Compilação da artista.

“Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam ‘tocar o real’? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização”¹⁴³, afirmara Georges

¹⁴² 2011, p. 216.

¹⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, p. 206 – 219, novembro/2012.

Didi-Huberman em *Quando as Imagens Tocam o Real*. Considerando que o direcionamento é feito em correspondência ao imaginário da filha, a construção visual da *fantasia* de encontrar o pai é bastante pertinente: ela reconhece algo ínfimo de seus traços, o chama, é vista, contudo, o corpo encenado não é da ordem do real, então ele vacila o olhar e segue enquanto ela permanece. Moisés não se despediu, não permitiram que se despedissem dele, apenas desapareceu, “não está em casa, nunca mais estará em casa [...] ao cheiro que desprendiam poderia chamar-se cheiro de ausência”¹⁴⁴. Um novo tríptico, uma nova montagem sequencial, um novo corpo, a mesma busca: Moisés. Diferente dos demais, estes olhos não se abrem, pois não podem ou não querem, logo seu corpo move-se em direção oposta até ocultar a face sem fazer qualquer menção a ver-nos em retorno (*figura 30*).



Figura 30: Mariela Sancari, *Moisés*, 2014 - 2015. Fotografia digital.

Fonte: Compilação da artista.

Os corpos agenciados por Sancari friccionam a realidade e a ficção da existência paterna. Há uma linha tênue que pode ser facilmente borrada entre a classificação autobiográfica e ficcional de seu trabalho, pois, enquanto a filha pactua o compromisso narrativo da ausência, com efeito a inevitável ideação *fantasiosa* manteve-a como prisioneira do subjetivismo que não exige a regulação pragmática da morte. Ao pesquisar conceitos de autobiografia e ficção é muito comum encontrar a repetição de palavras como “verdade” e “mentira”, tais palavras serão evitadas, pois figuram uma disputa paradoxal que pertence a

Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. **Acesso em:** março de 2020.

¹⁴⁴ SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 273.

uma alçada extensa e filosófica que precisaria de muito mais do que alguns parágrafos para elucidá-la. No que tange o contexto desta pesquisa, a ruptura com tais termos apoia-se na elaboração conceitual do escritor argentino Juan José Saer:

Podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade [...] que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência [...] Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar. A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso [...] No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso.¹⁴⁵

É verdade que existem imagens que pertencem a arquivos familiares e que foram realizadas com o intento único de registro – como a fotografia tirada diante do muro de minha avó ou como a *fotografia do jardim de inverno* que para Roland Barthes fora irresistível e igualmente insuportável, imagens que não cobiçam uma realidade outra que não a do instante de tomada, imagens feitas sob o olhar do fotógrafo que possivelmente não conjecturou a ficção do olhar de quem as recebera. As imagens de busca, as narrativas, as poéticas e as elaborações inseridas na extensão destas páginas tratam do fictício sem olvidar que a busca, ainda que fabricada, também é genuína.

A fotografia já anunciava desde seus primórdios a sua capacidade de adotar intenções ficcionais, não esqueçamos do pioneirismo de Hippolyte Bayard (1801 – 1887) ao fazer uso do, até então recente invento, daguerreótipo. As imagens da série *Le Noyé* (1839) (*figura 31*) são consideradas os primeiros autorretratos fotográficos, neles Bayard encena o

¹⁴⁵ SAER, Juan J. O Conceito de Ficção. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, Brasil, n. 8, julho/2012. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: março de 2020.

próprio afogamento por suicídio. Neste cenário, o homem morto deixara apenas algumas fotografias, de modo bastante simbólico, visto que políticos franceses desconsideraram suas técnicas de aperfeiçoamento fotográfico, beneficiando Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851), ao menos é o que somos levados a crer pelo texto escrito em terceira pessoa que acompanha uma das três imagens da série.

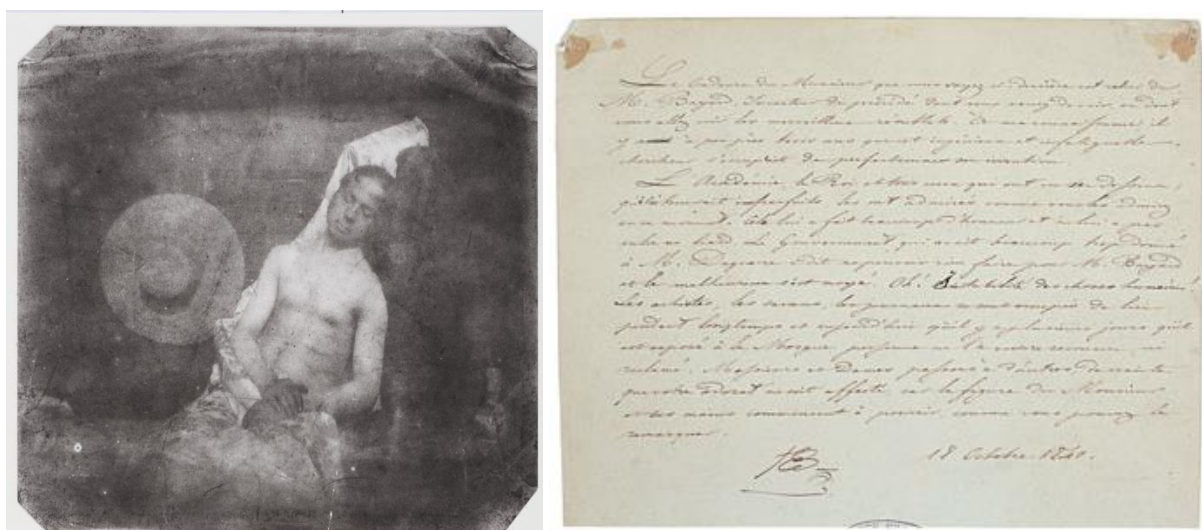


Figura 31: Hippiolyte Bayard, *Le Noyé*, 1839.

Daguerreótipo, 25,5 cm x 21,5 cm.

Fonte: L'Atelier des ícones - Carnet de recherches d'André Gunthert (archive).

Para o historiador Michel Poivert, no entanto, *Le Noyé* foi a construção de um artifício que marcou o manifesto da pluralidade ao aliar imagem e texto em um mesmo suporte. Sobre *Le Noyé*, Poivert afirma ainda que o ato da encenação “afasta os gêneros da tragédia e da comédia para encenar um drama”¹⁴⁶, inscrevendo-o no teatro moderno, todavia, autor lembra que a teatralidade da fotografia é “totalmente ‘escolhida’ e até reivindicada como uma opção estética maior, em virtude do modelo que constitui o teatro moderno”¹⁴⁷. Para Michel Poivert, *Le Noyé* “significa produzir uma imagem como se efetua um gesto”¹⁴⁸. O artista espanhol Joan Fontcuberta (1955 –), no livro *El Beso de Judas*, tensionou os limites da veracidade fotográfica e refletiu sobre a aplicabilidade da ficção para consagrar a natureza artística da fotografia tomando como referência *Le Noyé*:

¹⁴⁶ POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Trad. Fernanda Verissimo. **Porto Arte**. Porto Alegre, vol. 21, n. 35, p. 103 – 114, maio de 2016. **Disponível em:** <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716> **Acesso em:** março de 2021.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 111.

¹⁴⁸ POIVERT, Michel. La fotografia contemporanea, 2011 apud GATTI, Fábio L. O. Por mais tempo afogado: considerações sobre *Le Noyé*, de Bayard, **ARS (São Paulo)**. São Paulo, vol. 18, n. 39, p. 179 – 201, maio/agosto de 2020. **Disponível em:** <http://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/11610>. **Acesso em:** julho de 2020.

A fotografia, na sua origem, teve que se aproximar da ficção para demonstrar a sua natureza artística e o seu principal objetivo tem sido traduzir os factos em sopros da imaginação. Hoje, por outro lado, o real se funde com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso às tramas do simbólico que eventualmente parecem ser verdadeiros caldeirões em que se cozinha a interpretação de nossa experiência, isto é, a produção da realidade.¹⁴⁹

Sobre a ficção, o sociólogo Jean Baudrillard compreende que “simular é fingir ter o que não se tem”¹⁵⁰. Mariela Sancari direciona os homens que performaram o corpo de Moisés diante da câmera, eles encenam a presença sem fugir da ausência remanescente. É nesta avidez pelo *corpo vivo* que subsidia o processo de *animação* dito por Hans Belting, que Mariela Sancari explora a significação do corpo em uma *dimensão afetiva, porém não sentimental*, isto é, mantendo-se emocionalmente distante, como ela insiste em enfatizar durante nossas conversas, mas também – e especialmente – na imagem.

O homem posa sugestionando a repetição do chamado, ele direciona-nos o olhar emoldurado pelos vincos da face, o olhar não cessa, permanece sem ver o corpo que surge sobre os próprios ombros. Agora é ela, a filha, quem responde visualmente ao chamado de sua própria história, seus olhos surgem como um lampejo, como uma centelha de força pulsional¹⁵¹ e, então, ela torna-se corpo ativo e performativo para restituir o afeto do toque. Mariela Sancari aproxima-se do homem para que ele penteie seus cabelos, ele abre ligeiramente a boca como se puxasse o ar, oxigenando os densos pulmões (*figura 32*).

O historiador e crítico de arte estadunidense Douglas Crimp publicou um artigo nomeado como *Pictures* ao final dos anos setenta em que conceitualizava o ato performativo como uma expressão artística alimentada pela condição da presença do artista, mas que *condição de presença* se concretiza apenas por meio da ausência que, por sua vez, é condição

¹⁴⁹ FONTCUBERTA, Juan. **El beso de Judas**: fotografia y verdad. Barcelona: Editorial GG, 2016, p. 129. [Tradução minha para o texto original “La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de la imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad.”]

¹⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação, 1991 apud GATTI, Fábio L. O. Por mais tempo afogado: considerações sobre Le Noyé, de Bayard, **ARS (São Paulo)**, vol. 18, n. 39, São Paulo, Brasil, p. 179 – 201, maio/agosto 2020. **Disponível em:** <http://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/11610>. **Acesso em:** abril de 2020.

¹⁵¹ Segundo Sigmund Freud, a pulsão é a energia inconsciente acumulada e tensionada até o ápice, precisando ser descarregada, direcionando a ação do sujeito sem que este tenha qualquer possibilidade de decisão, como por exemplo, pulsões sexuais e de vida (*eros*), pulsões agressivas e de morte (*tânatos*), pulsões de desejos e sonhos etc.

essencial para a existência da representação. Cerca de dois anos mais tarde, Crimp escreve *A Atividade Fotográfica do Pós-modernismo*, artigo no qual revisita *Pictures* questionando a própria concepção do *estar lá*, pois o artista “pode estar mais do que lá, em adição a estar lá, tem uma presença [...] afetada pela ausência, pela distância intransponível”¹⁵². Neste segundo artigo, Douglas Crimp, o autor se utiliza de exemplos como a fotografia, a videoarte e especialmente da aplicação do holograma na arte, linguagens que, segundo o autor, rompem com o conceito de *aura* defendido por Benjamin, pois libertam-se do vínculo com o original, e podem ser presença mesmo na produção e reprodução da ação.



Figura 32: Mariela Sancari, *Moisés*, 2014 - 2015. Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora.

¹⁵² CRIMP, Douglas. *A Atividade Fotográfica do Pós-modernismo*. **Arte e Ensaios**: AE. Rio de Janeiro, Brasil, p. 126 – 133, 2004. **Disponível em:** https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae11_douglas_crimp.pdf. **Acesso em:** março de 2020.

Moisés tornou-se fotolivro¹⁵³ no ano de 2015, a mais sublime característica de sua construção é a legitimação performativa do toque que nos permite intervir, manipular e interceder sobre as formas de Moisés, encaixando e desencaixando, como se montássemos um quebra-cabeças (*figura 33*). A tiragem de mil cópias esgotou-se rapidamente, Sancari problematiza tal *esgotamento*, pois, se a fotografia foi meio efetivo de busca por Moisés, o esgotamento do fotolivro equivaleria ao esgotamento de sua ficção. *Moisés is Not Dead*¹⁵⁴ (2015) é uma ação subversiva ao findar do suporte e dá-nos a possibilidade autônoma de impressão e manipulação das imagens paternas.

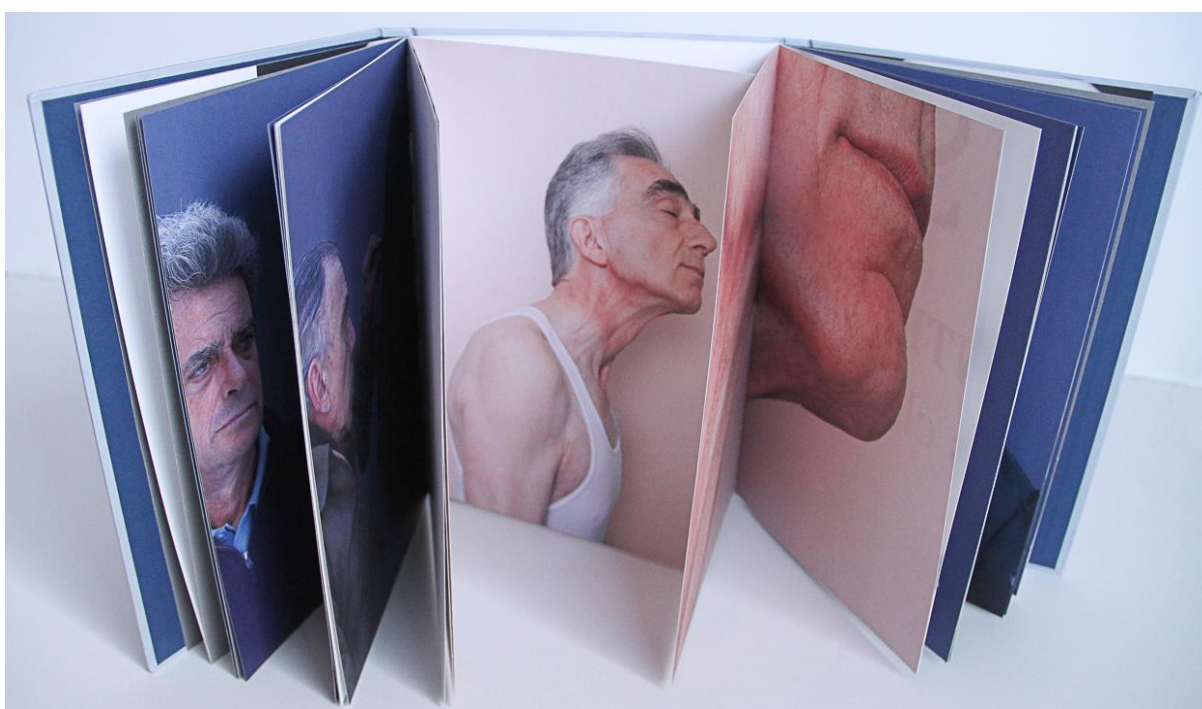


Figura 33: Mariela Sancari, Fotolivro *Moisés*, 2015. Fotografia digital.
Fonte: Página oficial da artista.

A ficção na obra de Mariela Sancari é implementada pela performance dos corpos que *estão lá*, corpos que se fazem presentes. A *tipologia* do envelhecimento de Moisés não é apenas modelo do corpo ausente, mas modelo da ausência, do corpo que não corresponde. Na proximidade dos corpos, todavia, Mariela Sancari, não dá a face ao outro, ao que parece, os olhos, possibilidade única de preservar o reconhecimento de Moisés, são-lhe interditos. O

¹⁵³ A série *Moisés* foi selecionada para a quinta edição do *Singapore International Photography* em Singapura (2016). O fotolivro *Moisés* foi finalista no *Concurso Internacional de Libro de Artista – LIA* no México (2015), na premiação de fotolivro *Guatephoto* na Guatemala (2015), no *Author Book Award de Arles* na França (2015) e também no concurso *Best Photobooks Kassel* na Alemanha (2016).

¹⁵⁴ *Moisés is Not Dead* constitui-se da cópia digitalizada para impressão e pode ser encontrada na página oficial da artista junto com vídeos informativos para executar a montagem do fotolivro. **Disponível em:** <https://www.marielasancari.com/6857552-mois-is-not-dead#3>. **Acesso em:** maio de 2020.

olhar também é parte da experiência afetiva, diante disso, o que pode então um corpo ausente? A tomar pelo exemplo destas fotografias, o que pode o corpo ausente é a possibilidade humana de afetar-se, ainda que sejamos privados do tato. O que pode um corpo ausente é a capacidade de fazer desejar sua imagem, lapidá-la, poli-la, soprar para longe a névoa opaca do esquecimento e enfim encontrar a lembrança do corpo de afeto. “A imagem do homem tem olhos ao passo que a lua tem luz. O rei Édipo tem, talvez, um olho a mais”, Paul Auster diz em citação ao filósofo alemão Friedrich Hölderlin, e segue, “Mas o que sobrevém a mim enquanto penso em você, agora? Como riachos, o fim de alguma coisa me arrasta para longe, se expande [...] vida é morte e a morte é uma espécie de vida”¹⁵⁵. A imagem do pai tem olhos que contemplam o próprio desaparecimento, o que se arrasta para o filho é a necessidade de escrever para que seus olhos não contemplem o desaparecimento da lembrança familiar.

Nós não abandonamos a necessidade do registro ao tempo de nossos antepassados, as figuras ocultas nos interiores das cavernas encontraram meios de nos seguir evolutivamente, permitindo revisitar, reviver e relembrar aqueles que fogem dos olhos – por terem partido ao estrangeiro, morrido ou desaparecido. Na tentativa de imortalizar as memórias para o corpo e para os olhos, seguimos na busca de encontrar nosso próprio receptáculo – receptáculo da sombra, a nossa própria ou a de outrem; receptáculo de existência e de afeto. Obscuro plágio do corpo a sombra jamais o abandona, ela se funde à sua ausência. Vítima do desaparecimento e da sombra inconcebível, não corro o traço sobre a forma, corro o risco pelas palavras, pois, assim como ocorre com as imagens, elas nos levam a pensar: estamos verdadeiramente diante de um ato de afeto.

O ato da representação nasce no gesto do adeus e exprime pesar, o que resta do luto em seus dias subsequentes é a tentativa de encontrar a própria pedra para gravar a forma presente, uma pedra outra que não a do túmulo. As pedras do velho muro de Luzia receberam minhas mãos algumas dezenas de vezes desde o falecimento de meu pai, eu as toquei, as senti, esbarrei nelas, o que resultou na laceração da pele, nas pedras do velho muro de Luzia eventualmente eu sangrei.

A pedra que eu almejei estava entre as tantas outras pedras do velho muro de Luzia.

¹⁵⁵ HÖLDERLIN, Friedrich. To Zimmer apud AUSTER, Paul, 2014, p. 114.

3. A SALA DE MINHA ESPERA

Um de nós lembrou-se de indagar ao nosso cego se ficaria contente em ter olhos: “Se a curiosidade não me dominasse, disse ele, eu preferiria muito mais ter longos braços: parece-me que minhas mãos me instruíam melhor do que se passa na lua do que vossos olhos ou vossos telescópios; além disso, os olhos cessam de ver mais do que as mãos de tocar.
— Denis Diderot¹⁵⁶

“Qualquer que seja a natureza do mito principal – Hórus, Górgona, Dioniso ou Cristo – ele produz figuras. [...] Sem a angústia do precário, não há necessidade do memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer”
— Régis Debray¹⁵⁷

Algumas das paredes que rodeiam Luzia foram construídas por meu pai. Quando pequena eu invadia as frestas e pensava que os espaços entre uma parede e outra haveriam de ser como lentes fotográficas administradas por mim, uma criança deveras omissa com a tarefa do registro. De todo modo, as rachaduras parecem-me fissuras deladoras dos anos, assim como as rugas que se formam na pele negra de Luzia. Escrevo temerosamente consciente de que um dia as marcas de Luzia haverão de desaparecer também da superfície do mundo, mas, por hora, nas lacunas do concreto ecoam histórias nascidas na porosidade da pele. Creio não ser muito mais comprometida com a tarefa do registro estritamente visual, fotografo desajeitadamente algumas imagens sem foco, tal como são as imagens que tento virtualizar ao rogar amparo da lembrança.

Em seu aniversário de oitenta e sete anos entreguei a Luzia um porta-retrato de plástico retinto, ao centro não havia vidro, mas uma película transparente e sob ela a fotografia de uma pequena parcela das dezenas de netos; no agrupamento eu e um primo de mesma idade configurávamos o centro de todos os demais rostos que cercavam. Luzia acariciou nossas representações como se nem ao menos percebesse nossos corpos físicos ao seu lado naquele momento. Não demorou a dizer como eu estava pequena ao lado de meu pai e como ele ficava lindo usando gravata – “uma pena ele não gostar de usar gravatas. Uma

¹⁵⁶ DIDEROT, Denis. **Carta Sobre os Cegos:** para uso dos que vêem. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural. 2 ed. 1985, p. 6.

¹⁵⁷ 1993, p. 28.

pena” – e repetiu as mesmas palavras mais vezes do que gostaríamos de externalizar a lembrança de sua ausência.

Diante da porta de entrada da sala de minha avó o tal porta-retrato é visível, repousa sobre um móvel de revestimento avermelhando ao lado de outros objetos que, por sua vez, não possuem qualquer comprometimento com a composição do ambiente, são objetos esquecidos por seus donos e permanecem acumulando-se até que sejam restituídos. O porta-retrato, porém, tem lugar cativo, uma prateleira dedicada a ele e a um pequeno díptico que resguarda fotos 3x4 dos netos de Luzia. Na casa simples, esses fragmentos da família parecem os mais valiosos bens de minha avó e há de se ter perícia para tocá-los sem que sua dona perceba. Luzia, antes de converter-se ao evangelicalismo, possuía algumas imagens de devoção que pouco despertavam meu interesse como objetos religiosos, mas como como figuras nas quais Luzia depositava toda sua confiança e, por assim ser, eu acreditava também. Existia uma imagem de curiosa estranheza que fui incapaz de ignorar na época e que até hoje me desperta o mesmo sentimento de outrora (*figura 34*)¹⁵⁸.



Figura 34: Autor desconhecido, Representação devocional de Santa Luzia, obra não datada.

Técnica e dimensões não encontradas

Fonte: Feast of St. Lucy – The Fish Eaters Page.

¹⁵⁸ Existem inúmeras representações de Santa Luzia, porém, apesar da ausência de informações sobre esta imagem em específico, opto por apresentá-la para análise por ter sido a mesma imagem que Luzia mantinha entre seus objetos religiosos, assim, encontro nela a conservação do sentimento de estranheza que tive ao vê-la pela primeira vez.

É evidente que na época tudo o que eu sabia sobre o que hoje sou capaz de identificar como iconografia religiosa, era fruto do empiricismo acumulado pela familiaridade com a cultura religiosa, suficiente para identificar a jovem ao centro da pintura como uma mulher santa. O denso conjunto de tons escuros emoldura o rosto adornado pelo *halo* dourado sobre sua cabeça; seus olhos direcionam-se para baixo, contudo, suas mãos lançam o olhar para fora da pintura. Apenas muitos anos após o primeiro contato com tal imagem tive conhecimento de sua história: esta jovem é Luzia, aquela que recusara-se ao abandono de sua fé e recebeu a penitência de reclusão em um prostíbulo na Sicília, ao que se dizia, preferia ser entregue aos leões a ter seu corpo violado; entregaram-na então ao fogo, mas as chamas não lhe arderam a pele; seus olhos foram retirados por um soldado e entregues ao imperador em bandeja de prata, mas novos olhos nasceram-lhe no oco da face; por fim, aos vinte e um anos, fora decapitada em 304 d. C. Para Dante Alighieri (1265 d. C. – 1321 d. C.), santa Luzia é o feixe de luz a lumiar sua jornada de ascensão espiritual, foi ela que lhe surgiu em sonho sob a forma de águia dourada e, carregando-o até as portas do Purgatório, disse-lhe: “Eu sou Luzia, / a esse que dorme deixa-me votada / para ajudá-lo em sua penosa via”¹⁵⁹.

A decapitação de santa Luzia é literal, mas o pesquisador Eduardo Vieira da Cunha relembra¹⁶⁰ que perder a cabeça “significa perder um sentido: o da visão, que corresponde àquele que predomina na nossa relação com as coisas e com o mundo, e seria o sentido mais intelectualizado e racional”¹⁶¹, isto porque, segundo Cunha, o estatuto da visão (*percepção óptica*) é liberto do estatuto do corpo (*percepção tátil*). É verdade que nada impede que ambos regimentos possam estar francamente imbricados, tomemos como exemplo a imagem devocional de santa Luzia e atentemo-nos aos olhos, simbolicamente cerceados da face e transportados para as mãos, como um cego que “lê” no encadeamento de afetações corpóreas, estabelecendo uma *visualidade háptica* “aquela que vê o mundo como se lhe tocasse, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção entre sujeito e objeto de percepção”¹⁶².

¹⁵⁹ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**: purgatório. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 63, IX, 55.

¹⁶⁰ Tais discussões foram elaboradas durante a disciplina *Lições da Escuridão: momentos sombrios, depressões sazonais, desertos, negativos e ausências*, ofertada pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como componente da grade curricular do mestrado em História, Teoria e Crítica, durante o primeiro semestre do ano de 2020.

¹⁶¹ CUNHA, Eduardo V. **Decapitações**, 2020, p. 3. No prelo.

¹⁶² Ibidem, p. 3.

Em *Carta aos Cegos*, Denis Diderot demonstrara interesse especial à labuta exercida pelos sentidos que, associados e elaborados, poderiam determinar as maneiras subjetivas com que cada indivíduo percebe o mundo em seus aspectos materiais e imateriais, percepção esta que abarcaria também noções como gosto de desgosto – o que chamara de *belo e feio*. Neste trabalho empenhado em traduzir o mundo que nos cerca, Diderot visita a casa do *cego de Puisaux*, lá chegando foi imediatamente advertido para que não alterasse seu entorno, pois a ordem conhecida era-lhe essencial já que seus olhos eram incapazes de ver. O filósofo francês questiona ao cego o que são olhos e este responde-lhe que é um órgão influído pelo ar de tal modo que era sua mão sobre a bengala.

Os sentidos mais básicos (visão, audição, tato, olfato e paladar) compõem o *savoir-faire* determinante para o conhecimento e relacionamento com o ambiente povoado e, ainda que nos falte um ou mais sentidos, o aprimoramento dos restantes ocorre de modo instintivo para que as carências possam ser supridas; para o cego, por exemplo, a memória auditiva estabelece uma relação mais diversa e vigorosa do que tende a ocorrer com aqueles que possuem a aptidão visual sã. Mas tal desenvolvimento exercitado e elaborado é parcialmente desconsiderado por Denis Diderot, supondo que a execução plena dos sentidos ocorreria apenas ao angariar a troca mútua com outros corpos, o cego “casou-se para possuir olhos que lhe pertencessem [...] um surdo que lhe emprestasse olhos, e ao qual daria, em troca, orelhas”¹⁶³. Existe um jargão popular que diz que *os olhos enganam*, todavia, se todos os sentidos operam no processo de vivências e crenças de verdade, não só o olhar, mas todos os sentidos são passíveis de engano. Suponho que – talvez – o único entendimento que de fato necessita da visão, é aquele que se constitui de visualidade pura, como quando Diderot questiona sobre o que o cego entende por espelho e este afirma ser “uma certa máquina que põe as coisas em relevo longe de si mesmas”¹⁶⁴, isto porque o seu conhecimento perceptivo se dá predominantemente pelo tato e é deste modo que pode assimilar as ideias da forma: por sua tridimensionalidade.

A filósofa Marie-José Mondzain, em *Homo Spectator*, se debruça sobre a relação entre os homens primitivos e as primeiras imagens que puderam produzir e os signos que estas imagens desencadearam, mas interessa-se, sobretudo, em elucidar como tais gestos

¹⁶³ 1985, p. 7.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 4.

convidam-nos a olhar para os rastros *de um desaparecido*. Como afirma Mondzain, apenas descobrimos nossos antepassados “no momento em que este se faz ver, ao dar a ver aquilo que ele quis mostrar-nos. O nascimento do seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas”¹⁶⁵. Mas o que é ver? O que é imagem? O que é *ver* verdadeiramente uma imagem e como podemos fazê-lo imersos na avalanche imagética que, com certa frequência, nos atinge? São algumas das perguntas que Mondzain busca responder:

O verbo *ver* torna-se um infinitivo sem sujeito, ou seja, uma operação orgânica que absorve o olhar nos objectos que ele consome e que o consomem [...] Logo, chamar-se-ia imagem a uma certa categoria desses objectos para designá-los vagamente, como objectos visíveis que não são, em rigor, coisas entre as coisas nem signos entre os signos, mas uma espécie de aparições específicas, propostas só ao poder dos olhos, excluindo qualquer outro órgão. Por possuímos olhos, seríamos então capazes de ver o que está na nossa presença e de dar a ver aquilo que não está como se estivesse. Pode ainda dar-se o nome *imagem* a tudo o que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador.¹⁶⁶

Neste ponto a autora levanta a relação entre o visível e a impossibilidade de ver, uma discussão estruturada na ciência de que é necessário desconsiderar a tendência de perceber “a imagem sensível de uma experiência sensorial primeira, nem fazer do visível a causa da visão”¹⁶⁷. Para Denis Diderot, é a experiência que nos ensina a ler o mundo e comparar as sensações desencadeadas a partir disto, portanto, “é preciso ainda que estejamos atentos às suas impressões”¹⁶⁸ e, ainda que o tato não seja capaz de fornecer ao olho um conhecimento exato sobre o objeto, subsidia a experiência, não do ver, mas do sentir. Mondzain sugere que tal prática ocorre “ao pôr o pensamento dentro do corpo e nos gestos desse corpo que o homem que nasce para a humanidade inventa a vida das coisas na ausência destas. A retracção a partir da qual o olhar e a palavra podem nascer é, antes de mais nada, um gesto do corpo”¹⁶⁹.

Existe nas imagens uma dimensão que precisa ser escopo do *estatuto háptico* para que possam ser *visíveis para dentro, para o interior, vistas com o corpo e não só com a cabeça*,

¹⁶⁵ MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**: ver > fazer ver. Trad. Luis Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015, p. 16.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 17 – 18.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 19.

¹⁶⁸ 1985, p. 24.

¹⁶⁹ MONDZAIN, Maria-José, Op. cit., p. 15.

como afirma Vieira da Cunha¹⁷⁰, imagens mediadas pelos sentimentos e afetividades que coincidem no oculto, imagens que amparam a *invenção da vida das coisas na ausência*. Mas o ato de *inventar* não é sinônimo de falsear, mas ficcionar que, como já vimos, é uma região que circunscreve o plausível e que pode contrariar a lógica do corpo desaparecido no oco do túmulo, dando-lhe um novo e secundário, um corpo que faz alusão à existência suspensa. O antropólogo David Le Breton é um dos mais reconhecidos pesquisadores sobre a construção do corpo-físico e social, sendo este segundo o escopo mais valoroso, pois absorve a cultura de determinado círculo, devolvendo-lhe identidade e sentidos próprios do indivíduo.

A pele envolve o corpo, os limites de si, ela estabelece a fronteira entre o interior e o exterior de uma forma viva, porosa, porque também é uma abertura para o mundo, uma memória viva. É um barômetro do gosto pela vida do sujeito. Envolve e incorpora a pessoa, distinguindo-a das outras. É uma tela onde projetamos uma identidade onírica [...] A pele é uma instância de manutenção do psiquismo, ou seja, de enraizar o sentido do eu dentro de uma carne que individualiza. Também exerce uma função de contenção, ou seja, de amortecimento de tensões externas e internas. Corpo fronteiro que protege contra agressões externas ou tensões íntimas, dá ao indivíduo a sensação de limites de sentido que o permitem sentir-se carregado por sua existência ou nas garras do caos e da vulnerabilidade. A relação com o mundo de cada homem é, portanto, uma questão de pele e de solidez ou não da função de contenção.¹⁷¹

Talvez não seja o amontoado de células do corpo que nos recusamos a perder, mas sua capacidade de transportar *memórias vivas*, marcando e sendo marcado pelo afeto. Assim, o pacto entre a carne do corpo e a pele da imagem pode ser firmado com a literalidade da matéria. O modelo inaugural, podemos dizer, é o próprio Cristo: “Eu sou o pão da vida: aquele que vem a mim não terá fome, e aquele que crê em mim jamais terá sede [...] Eu sou o pão que desceu do céu”¹⁷². A tradição católica compreende que o pão e o vinho são consagrados

¹⁷⁰ Cf. 2020, p. 8.

¹⁷¹ BRETON, David Le. Anthropologie des conduites a risque et scarifications a l'adolescence. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, Brasil, vol. 59, n. 2, dezembro/2007. **Disponível em:** http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672007000200003. **Acesso em:** abril de 2020. [Tradução minha para o texto original “*La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive. Elle est baromètre du goût de vivre du sujet. Elle enveloppe et incarne la personne en la distinguant des autres. Elle est un écran où l'on projette une identité rêvée [...] La peau est une instance de maintenance du psychisme, c'est-à-dire d'enracinement du sentiment de soi au sein d'une chair qui individualise. Elle exerce aussi une fonction de contenance, c'est-à-dire d'amortissement des tensions venant du dehors comme du dedans. Instance frontière qui protège des agressions extérieures ou des tensions intimes, elle donne à l'individu le ressenti des limites de sens qui l'autorisent à se sentir porté par son existence ou en proie au chaos et à la vulnérabilité. Le rapport au monde de tout homme est ainsi une question de peau, et de solidité ou non de la fonction contenant.*”]

¹⁷² BÍBLIA SAGRADA. **João** (discurso de Jesus sobre o pão da vida) 6:35 – 41, 1998, p. 1392, Antigo Testamento.

como carne e sangue quando a essência do alimento é comutada com a essência de Cristo, tornando-se transubstanciado, isto é, uma presença real. Alimento e corpo converge em uma estruturação feita em memória ao martírio¹⁷³, tal corpo teofânico alude a promessa tácita de vida eterna para aqueles que dela contaminarem-se e unirem-se antropofagicamente. O corpo de Maria, a primeira morada de Cristo, mantém-se no amparo familiar reconduzido por uma nova maneira de existir, como vemos na imagem de cunho sacro a seguir (*figura 35*):



Figura 35: Autor desconhecido, Representação Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento, obra não datada.

Técnica e dimensões não encontradas

Fonte: Pinterest.

¹⁷³ Cf. BÍBLIA SAGRADA. **Lucas** (a última ceia) 22:17 – 201, 1998, p. 1378, Antigo Testamento. “Pegando o cálice, deu graças e disse: ‘Tomai este cálice e distribuí-vos entre vós. Pois vos digo: já não tornarei a beber o fruto da videira até que venha o Reino de Deus.’ Tomou em seguida o pão e depois de ter dado graças, partiu-o e deu-lho dizendo: ‘Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim’”.

Maria surge sem nos olhar, seus cabelos estão cobertos pelo branco véu seguido pelo anel de luz em sua cabeça; em seu colo está Jesus ainda menino, ao contrário da mãe, o halo em sua cabeça é triplo – pois ele é a Unidade do Pai, do Filho e do Espírito Santo –, ele nos olha, toca o próprio peito como se afirmasse: “Eu sou!”¹⁷⁴. A tríade se repete nos dedos levantados em uma das mãos de Maria, a mão que abençoa e anuncia: o trigo tornar-se-á pão; o pão tornar-se-á hóstia e a hóstia tornar-se-á corpo transubstanciado.



Figura 36: Autor desconhecido, *O Cálice Inesgotável*, obra não datada¹⁷⁵.

Fonte: Mosteiro Vladychny.
Moscow, Rússia



Figura 37: Stefan Niedorezo, *Our Lady of the Sign*, 2008.
Escultura, aproximadamente 2,70 metros de altura.

Fonte: Sanctuary of The Divine Mercy |
Chicago, EUA.¹⁷⁶

“O próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho, e o chamará ‘Deus Conosco’”¹⁷⁷. Virgem Maria, sob o jugo de *Nossa Senhora do Sinal*, estende as mãos com as palmas voltadas para fora em um gesto de entrega de seu próprio corpo e espera do corpo que chegará, o corpo do filho. Nas representações deste tema Cristo surge, ora vinculando-se a objetos sacros (*figura 36*), ora imerso em luminosidade figurativa (*figura 37*) e pouco variavelmente surge sobre o peito ou sobre o ventre de Maria, figurando um conjunto iconográfico bastante presente nos ostensórios, objetos de manifesto de devoção na religião

¹⁷⁴ Cf. 1998, p. 1392 - 1405, Antigo Testamento. A tradição católica compreende o número sete como o número perfeito, pois é o número completo. No evangelho de João, Cristo afirma *eu sou* sete vezes: em 6:35 - 41 “Eu sou o pão da vida [...] Eu sou o pão que desceu do céu”; em 8:12 “Eu sou a luz do mundo.”; em 10:7 – 9 “Eu sou a porta das ovelhas [...] Eu sou a porta”; em 10:11 “Eu sou o bom pastor”; em 11:25 “Eu sou a ressurreição e a vida.”; em 10:6 “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”; por fim em 15:5 “Eu sou a videira; vós, os ramos”.

¹⁷⁵ O ícone *O Cálice Inesgotável* foi revelado em 1878 em Serpukhov.

¹⁷⁶ Com quase três metros de altura e pouco menos de meia tonelada, *Our Lady of the Sign* é o maior ostensório do mundo até o momento.

¹⁷⁷ BÍBLIA SAGRADA. *Isaías* 7:14, 1998, p. 948, Antigo Testamento.

católica, pois abrigam o símbolo máximo de transubstanciação, isto é, a hóstia. Há nestas representações a simulação de dois corpos: o corpo sobre o peito, o do Cristo menino; e o corpo sob o peito, o do Cristo morto e transubstanciado pela fé e também pela memória.

Falamos de transubstanciação, mas não esquecemos de seu oposto, a consubstanciação: enquanto a primeira almeja a possibilidade de uma presença real, a segunda crê na possibilidade de uma presença do real e com o real. Destarte, na consubstanciação, pão e vinho não deixam de sê-los, mas, pela fé e pela lembrança, são consagrados, não como corpo, mas com o corpo e o sangue. Régis Debray, em *Vida e Morte da Imagem*, sobre a imagem física reflete: “ausências podem ser ditas, mas não mostradas”¹⁷⁸, afinal, o vazio em cena é a concepção visual de uma ausência que se preenche na intencionalidade de ver a lacuna, isto é, uma lacuna esvaziada de corpo, mas preenchida por significados e simbolismos. Assim, o vazio em cena é a concepção visual do que foi, do que é e do que está ausente, mas está preenchido ou preenchendo, como vimos na fotografia da *cadeira vazia*, por exemplo, ou na imagem a seguir (*figura 38*):



Figura 38: Autor desconhecido, *Wonderfully Dressed*, circa 1859. Ambrótipo colorido manualmente, dimensões não informadas.

Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.

¹⁷⁸ 1993, p. 319.

Seus olhos de expressão marcada não olham diretamente para a lente do fotógrafo; suas sobrancelhas quase invisíveis dão-lhe um ar austero, mas também melancólico, incompreensível, mas que atende ao comando da imobilidade; sua boca cerrada talvez guarde segredos de vida ou palavras de afeto para o homem sobre seu peito. A renda que cerceia o pescoço da mulher parece brotar como asas nas costas do homem destacado pela intervenção dourada, creio ser seu esposo este que impera em sua própria ausência. A imagem daqueles pelos quais nutrimos afeto é uma imagem desejada, sonhada, por vezes ficcionada, encenada, performada; ora, é desta infindável busca que trata esta pesquisa. Suponho que desejamos a imagem do desaparecido em maior intensidade ou frequência do que desejamos a imagem de seu desaparecimento, talvez por este motivo podemos ser acometidos pela estranheza do olhar direcionado à alguns costumes imagéticos, como observado na sequência a seguir:



Figura 39: Gilbert Fergason, circa 1853. Daguerreótipo.
Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.

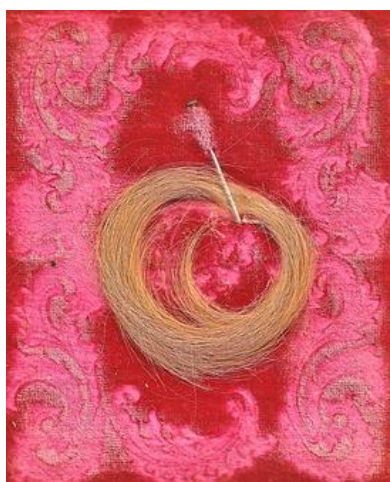


Figura 40: Gilbert Fergason Hair, circa 1853.
Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.

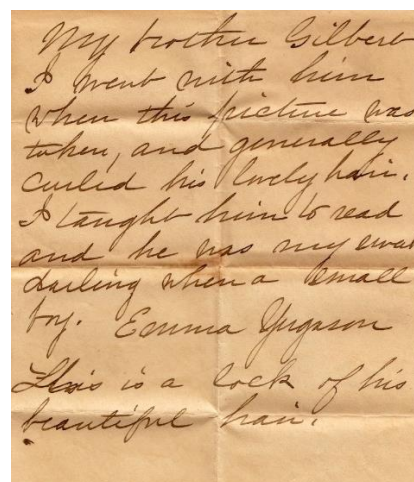


Figura 41: Emma Fergason, Note, circa 1930.
Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.

Gilbert Fergason tinha cerca de três anos quando posou para o fotógrafo desconhecido (figura 39) em meados de 1853; sua boca e bochechas foram pintadas manualmente, como se sangue corresse perpetuamente por elas; sua roupa fora tingida de azul, destacando-se do restante cinzento de seu miúdo corpo; as demais cores da imagem são indícios da corrosão temporal que separa o momento em que os dedos do fotógrafo congelaram o instante e o este momento em que meus dedos tateiam sua virtualidade. O menino teve seu corpo duplicado no registro do daguerreótipo e presentificado pela mecha retirada de seus cabelos e fixada circularmente, tal como um *ouroboros* que declara o retorno de sua existência pelo que dela é lembrado (figura 40). O invólucro ficou aos cuidados de sua irmã mais velha e, cerca

de oitenta anos mais tarde, Emma Fergason escreveu uma nota (*figura 41*)¹⁷⁹, sobre o irmão e guardou a transcrição da memória no interior do estojo, entre o corpo-registro e o corpo-fragmento de Gilbert. A Era Vitoriana consolidou a prática das fotografias desejosas de vitalidade do sujeito mesmo diante de sua ausência e, embora pertencente ao período de vigência de tal cultura imagética, o conjunto citado é analisado em decorrência de sua potencialidade presentificadora, Gilbert Fergason estava vivo quando foi fotografado, vindo a falecer apenas no início do século XX¹⁸⁰.

Na projeção da morte, a prática das fotografias memoriais e *post mortem* encena vida e distinguem-se sobretudo pela presença ou ausência do corpo morto: enquanto nas fotografias memoriais a oferta da presença é metafórica e sugestionada, as fotografias *post mortem* exibem a matéria corpórea do falecido. O esforço empreendido para a concretização das fotografias póstumas, muitas vezes dava-se na abertura dos olhos do morto – seja uma abertura física, seja uma abertura intervencional posterior a tomada da imagem – ou ainda por meio da teatralização da cena ao unir os vivos e seus mortos em uma mesma imagem. A contingência da memória é arriscada na imagem fotográfica, nesta perspectiva a ação do fotógrafo dá a ele a função de embalsamador, pois além de fixar o momento, ele atua também na fixação do corpo contra o desaparecimento. Como aponta Beth Ann Gynnn, colecionadora e especialista em arquivos referentes ao tema mortuário, em seu artigo intitulado *Postmortem Photography*:

A morte de um ente amado sinalizava o final das relações, o fechamento dos círculos com a família e a sua vida. De algum modo, as manifestações visuais do luto, e possivelmente das fotografias *post mortem* acima de tudo, eram as conexões que serviam tanto para a abertura, quanto para o encerramento de círculos.¹⁸¹

O encerramento de um ciclo familiar é o tema expresso no daguerreótipo a seguir datado de meados de 1870 (*figura 42*). No centro da imagem há a triste face levemente lateralizada; o canto interno de seu olho direito é superficialmente mais escuro, dando à face

¹⁷⁹ [Tradução minha feita a partir de análise da nota de Emma Fergason: “Meu irmão Gilbert. Eu estava com ele quando esta fotografia foi tirada, frequentemente eu enrolava seu lindo cabelo. Eu o ensinei a ler e ele era meu doce amor quando pequeno. Emma Fergason. Esta é uma mecha de seu lindo cabelo.”]

¹⁸⁰ Como informa a historiadora Ann Longmore-Etheridge após pesquisas junto ao Censo estadunidense.

¹⁸¹ GYNN, Beth A. Postmortem Photography. In HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Abingdon: Taylor & Francis, 2008, p. 1164 – 1167. [Tradução minha para o texto original “The death of a loved one signaled the completion of relationships, the closing of the circles of family and life. In some sense, the visual manifestations of mourning, and perhaps postmortem photographs most of all, were the links that served as both the aperture and closure of the circle.”]

a ideia de um – quase ínfimo – posicionamento divergente das córneas; os olhos baixos firmam-se na artificialidade da vida. O menino não parece pesar muito, ao contrário, sua miúda presença repousa entre as mãos que não lhe afaga. No centro da imagem há o corpo de gestos tão semelhantes aos da *Pietà* (1499) de Michelangelo (1475 – 1564) (*figura 43*): tristes e resilientes faces levemente lateralizadas; as mãos que apoiam e as mãos que suplicam e, ambigualmente entregam os filhos; as camadas de tecido amontoados sob os corpos de seus filhos. A criança fotografada deita-se como se se perdesse nos entremeios de uma superfície rígida e sem vida, a *Pietà* do século XIX, é uma *Pietà* possivelmente morta – se não uma morte física, uma morte simbólica como a vida partida na morte do filho que carrega entre as mãos abertas. A única centelha de vida que salta à morbidez visual é dada nas bochechas artificialmente pigmentadas de mãe e filho.



Figura 42: Autor desconhecido, Sem título, circa 1870. Daguerreótipo, dimensões não informadas.
Fonte: The Burns Archive.



Figura 43: Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1499.
Escultura em mármore, 174 cm x 195 cm
Fonte: Rome Museum | Roma, Itália.

Estes corpos imagéticos habitam a fronteira entre o corpo que pulsa e o corpo que resta, nesse sentido é fato que a fotografia pode vir a ser caracterizada como fator de transgressão aos limites da finitude – ao menos no que toca às formas –, bem como pode

esbanjar a sua capacidade de analisar o que há dentro de meu próprio corpo em relação ao corpo ausente – ao menos no que toca os olhos. Retornando à questão da decapitação, não deixemos de considerar a presença das máscaras mortuárias neste íterim, afinal estas executavam a função da lembrança não apenas da imagem, mas da matéria do real expressa em cada côncavo e convexo alcançados pelos dedos que tocam as formas uma vez mais.

As máscaras mortuárias eram obtidas a partir da aplicação de gesso ou cera sobre a face do falecido pelo qual alimentava-se o desejo da cópia¹⁸², neste caso, não é errôneo afirmar que a presença corpórea é executada em literalidade: tratamos de um corpo que esteve em seu interior e que estará presente em cada rastro deixado em seu oco pela absorção dos poros. Chamemos de *efígie* a morte modelada que, para Régis Debray, como toda representação, não apenas evoca, mas substitui o corpo desaparecido¹⁸³ como um “retrato profano, anônimo, não ritual, nasceu [...] da necessidade de democratizar a sobrevivência”¹⁸⁴. O *Musée d’Orsay* possui em seu arquivo uma fotografia registrada sob o provocante título *Portrait Métaphorique* (circa 1850) (*figura 44*). Provocante, pois não há dúvidas de tratar-se de um retrato, eu o vejo e rapidamente o classifico como sendo-o; por melhor dizer, eu a vejo, vejo a mulher retratada, ela rodeia-se de duas presenças e, ainda assim, está sozinha: esta é a metáfora. Cerceando a cabeça da mulher o adorno serve-lhe como uma auréola luminosa em contraste com o escuro tecido que atravessa o fundo da imagem; descemos o olhar para seu braço direito, encontramos a mão que parece esperar encontrar apoio no braço metafórico do homem ausente em suas presenças. Ele, por sua vez, aparece representado na pintura e na efígie sob a mão da mulher cujo vínculo eu desconheço.

¹⁸² Originado na cultura egípcia, as máscaras mortuárias eram parte integrante dos processos de mumificação e, portanto, executavam papel relevante na preservação do espírito, nas culturas ocidentais a prática era voltada para a preservação da memória (como *souvenir* de alguém amado ou admirado, registro científico ou policial, bem como artifício de auxílio para a criação de retratos e ornamentos tumulares.

¹⁸³ Cf. 1993, p. 38.

¹⁸⁴ 1993, p. 31.



Figura 44: Barthélémy Thallamas, *Portrait métaphorique*, circa 1850.
Daguerreótipo, dimensões não informadas.

Fonte: Musée d'Orsay | Paris, França.

A fotografia vem acompanhada da seguinte nota:

Este retrato metafórico está à margem do tradicional retrato *post mortem*. O falecido não está presente, mas é curiosamente evocado por um retrato pintado e um molde de gesso de seu rosto, duas formas de preservar a imagem de um ente querido antes de a fotografia ser inventada. A imagem

levanta várias questões. O fotógrafo não poderia ser chamado enquanto o corpo do falecido ainda estava em casa? O retrato e a máscara foram executados enquanto o homem estava vivo ou após sua morte? Talvez ele tivesse morrido muitos anos antes e a disponibilidade de um novo meio tenha motivado essa reunião?

Quaisquer que tenham sido as circunstâncias, essas imagens inanimadas gravemente e ternamente exibidas ao lado da mulher transmitem uma mensagem clara. Eles testemunham o forte vínculo que a ligava a este homem, embora a natureza do vínculo não seja clara porque no retrato pintado ele parece estar vestido de sacerdote.¹⁸⁵

Embora o desígnio seja partilhado com a comunidade geral das representações memoriais e *post mortem*, esta certamente não é uma imagem usual, caso contrário eu arriscaria a dissertação da conjectura, mas, por hora, mantenho-me entretida com as incertezas geradas pelo registro. Também foi com demasiada incerteza que recebi um fotolivro, um livro gestado na perda, pensei sem conseguir sequer ultrapassar a capa que, por si só, bastava-se em mistério. O duro da matéria quase impenetrável reforçado pelo fundo preto abismal moldavam a massa branca irregular frontal (*figura 45*), enquanto a capa traseira (*figura 46*) era ilustrada pela face de um homem que se formava na cadência dos pontos de delicada textura; apenas semanas mais tarde soube tratar-se da máscara mortuária de José Nicolau Pestana, avô da artista contemporânea brasileira Sabrina Pestana (1984 –). Moldada no final da tarde de um dia no final de março de 2009, a máscara de Zico, como era chamado, delimita também o final do corpo primário ao passo que atribui à neta a regência natural da concepção de um novo corpo, assim, Zico vem à luz uma vez mais marcado pelo número nove¹⁸⁶. Uma perda gestada na vida, pensei ainda presa na densidade daquela massa, mesmo meses após o recebimento do fotolivro: tal como uma criança que vai conhecendo lentamente as camadas de sua morada e inconsciente de que é espiado pelo ultrassom, o corpo de Zico espera para vir à luz.

¹⁸⁵ Barthélémy Thalamas, *A Metaphorical Portrait*, data não informada. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography/commentaire_id/a-metaphorical-portrait-10518.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=c7b39c8ecc. Acesso em: outubro de 2020. [Tradução minha para o texto original “*This Metaphorical Portrait is on the fringe of the traditional post mortem portrait. The deceased is not present, but is curiously evoked by a painted portrait and a plaster cast of his face, two ways to preserve the image of a loved one before photography was invented. The picture raises several questions. Could the photographer not be called in while the body of the deceased was still at home? Were the portrait and the mask executed while the man was alive or after his death? Perhaps he had died many years before and the availability of a new medium prompted this assemblage? Whatever the circumstances might have been, these inanimate images gravely and tenderly displayed beside the woman convey a clear message. They testify to the powerful bond which linked her to this man, although the nature of the bond is not clear because in the painted portrait he seems to be dressed as a priest.*”]

¹⁸⁶ O fotolivro *Ela Vai Ficar* foi lançado em 2018, exatamente nove anos após o falecimento do avô.



Figura 45: Sabrina Pestana, Sem título, máscara mortuária de Zico, 2009.
Fonte: Capa frontal do fotolivro *Ela Vai Ficar*.

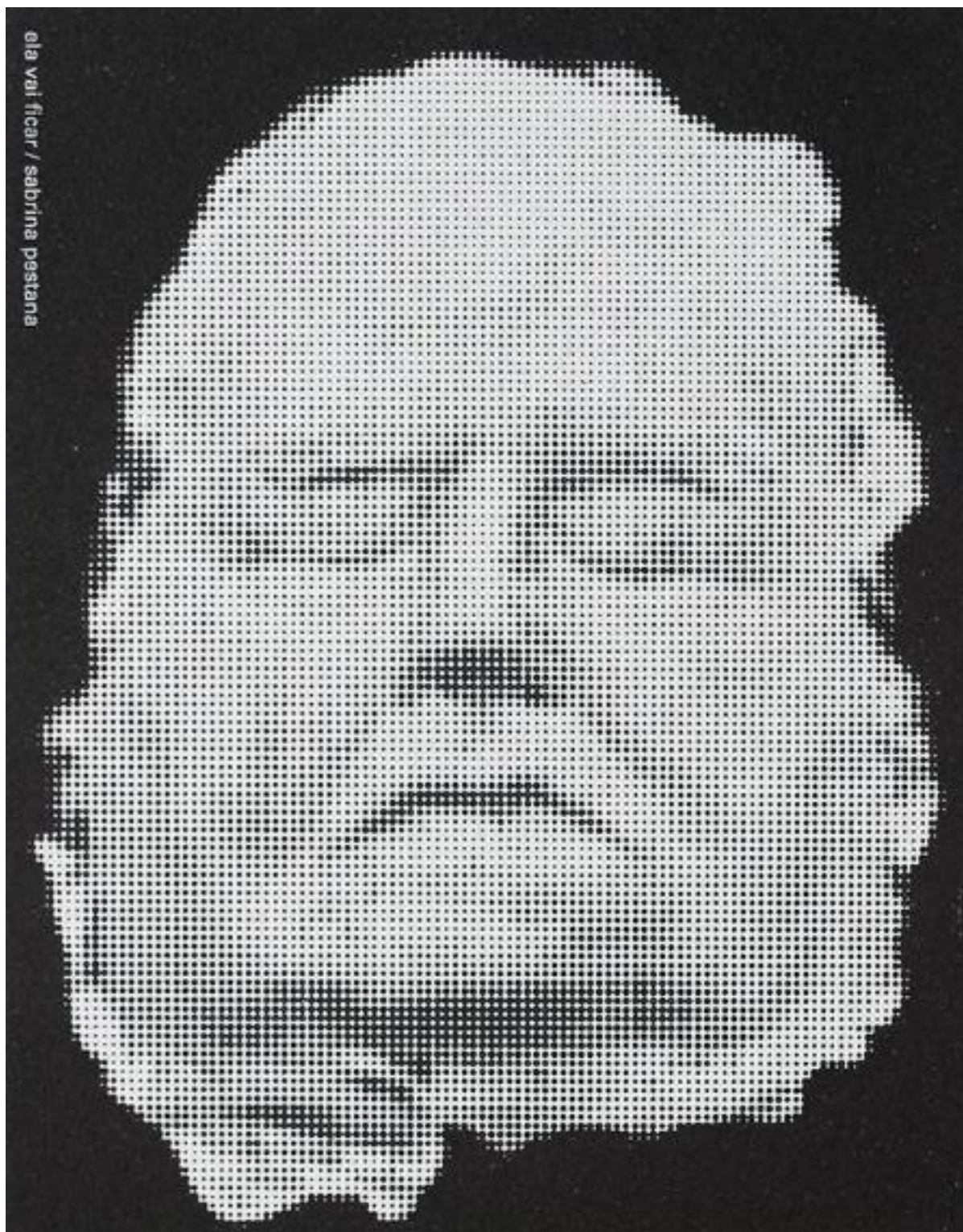


Figura 46: Sabrina Pestana, *Máscara Mortuária de Zico*, 2009.

Fonte: Capa traseira do fotolivro *Ela Vai Ficar*.

A caligrafia de Zico, entre uma curva e outra, pulsa a vida das imagens realizadas no correr dos duzentos e trinta e seis dias prévios à sua morte. A fotografia possui essa espécie de alquimia mágica de dar a ver o que está, ou melhor, do que esteve: eu vejo Zico e rapidamente percebo que estava vivo diante da *Caolha de Três Pés*, como chamava a câmera

de sua neta. Eu toco os poros da imagem fotográfica e sinto-os como se tocasse a porosidade da pele vista tão de perto; eu vejo as marcas das mãos (*figura 47*) que se estendem como se em convite à intimidade dos dias registrados sob o feixe de luz, como Zico escrevera em novembro de 2008: “Eu dormia. Ela entrou no quarto, arrancou-me do leito, colocou-me na banqueta de todo dia, virou meu pescoço, acertou o foco e me devolveu ao leito”¹⁸⁷. Me agarrei na delicadeza dessas palavras e elas ressoaram, Sabrina Pestana legou ao avô o leito da memória e *ela vai ficar*, sim.



Figura 47: Sabrina Pestana, fotografia da série *Ela Vai Ficar*, 2008.
Fotografia digital.

Fonte: fotolivro *Ela Vai Ficar*.

¹⁸⁷ Transcrição da nota de Zico retirada do fotolivro *Ela Vai Ficar*, de Sabrina Pestana.

O fotolivro de Sabrina Pestana é organizado como se pudesse seguir o ciclo vivo de existir: primeiro o desenvolvimento embrionário da massa celular, passar a ocupar-se das euforias e tristuras da vida, arrefecer e encontrar novos meios de existir – mesmo que no intervalo das grossas páginas. Em entrevista fornecida a mim, Sabrina Pestana contou sobre o processo diário das fotografias e o confronto de Zico com o cotidiano fixado; foram quase trezentos dias e centenas de negativos que levaram anos para serem vasculhados, lentidão contrária à modelagem do corpo morto, feita na urgência do último afago.

Historicamente, às máscaras interessava mais a lembrança da face do que o corpo por completo, diferente do que ocorre posteriormente com as imagens de relicário que propunham restituir o corpo oculto do retrato de quem se ama. As pequenas pinturas (e posteriormente as fotografias), dispunham a matéria biológica do sujeito junto das minúsculas representações em joias que reconduziam os vestígios à face retratada. São imagens que habitam a fronteira entre o corpo que pulsa e o corpo que resta, como afirma o historiador de arte Geoffrey Batchen “a verdade pela presença é alcançada através da presença real de uma porção desse corpo em processo de significação [...] dois traços físicos do mesmo referente postos face-a-face, um com o outro primeiramente, e logo com nós mesmos”¹⁸⁸. O hábito fortalecido durante a Era Vitoriana e tinha como uma constante o uso do cabelo na construção destes objetos, a pesquisadora Carolina Junqueira dos Santos vincula a escolha do material ao seu simbolismo tátil:

O cabelo, sendo uma parte do corpo, um material íntimo e facilmente destacável, tornou-se central nos objetos de amor e luto do século XIX. A prática de manipular os fios de cabelo para a concepção de imagens, de pequenos objetos e relicários era muito comum entre as mulheres, que eram encorajadas a realizar trabalhos artesanais e a cuidar da memória familiar. Elas começavam treinando com cabelo de cavalo e depois passavam para cabelo humano. Havia um receio de que em serviços profissionais os cabelos fossem trocados, então a produção doméstica desses pequenos objetos garantia a sua procedência. Além disso, a lida direta com o cabelo de alguém amado era também um gesto de amor, uma forma de contato. O cabelo era não somente trançado e amarrado, mas servia também para fazer

¹⁸⁸ BATCHEN, Geoffrey. *Ere the substance fade*, 2004 apud SANTOS, Carolina J. **O CORPO, A MORTE, A IMAGEM:** a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem, 2015, p. 62. Tese de doutoramento de Carolina Junqueira dos Santos, orientada pela Professora Dra. Stéphane Huchet no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. [Tradução da autora para o texto original “*Truth-to-presence is joined by the actual presence of a portion of the body being signified [...] two physical traces of the same referent brought face to face, first with each other and then with ourselves.*”]

verdadeiros trabalhos de construção de uma imagem, de um arabesco de flores, de paisagens e de tramas que mais se pareciam tecidos.¹⁸⁹

Em entrevista, a historiadora Ann Longmore-Etheridge destacou o objeto inserido a seguir (circa 1865) (*figura 48*) devido a engenhosa técnica utilizada para a apreciação do toque: o menino foi aprisionado sob o vidro fixado em dupla moldura – a primeira moldura de material metalizado seguida pela moldura interna feita em uma fina trança de cabelos loiros –; na parte traseira, os alfinetes de fixação possuem um sistema giratório que permite a descoberta de um pequeno compartimento preenchido por seda de estampa xadrez, possibilitando o toque ao tecido retirado das vestes da criança¹⁹⁰.



Figura 48: Autor desconhecido, Sem título, mourning Brooch, circa 1865.

Tintype, dimensões não informadas.

Fonte: Coleção Ann Longmore-Etheridge.

¹⁸⁹ 2015, p. 61 - 62.

¹⁹⁰ Ann Longmore-Etheridge possui uma extensa e incessante pesquisa sobre estes objetos, muitas vezes caracterizada por acervos de museus e outras coleções particulares, como ocorre no caso do citado broche. Infelizmente a historiadora não obteve permissão para fotografar o mecanismo devido a fragilidade temporal do mesmo e, portanto, não será possível a inserção da imagem na presente pesquisa.

Presos e friccionados ao corpo, estes artefatos são objetos de lembrança pela simples e real necessidade de ter ou estar próximo, pois permitem a partilha de uma companhia física, assim as pequenas joias davam à fotografia uma dupla preciosidade: a da riqueza ornamental e, sobretudo a do patrimônio afetivo. A presentificação neste cenário alcança uma espécie de sacralidade constitutiva da permanência, pois o corpo aqui é pactuado, não por vinho e hóstia, mas por imagem e vestígio, firmando a promessa igualmente tácita de vida eterna para quem dele se unir. Enquanto a fotografia por si mesma era capaz de garantir a lembrança, a miniatura do outro certificava o contato constante restituído após a perda. A característica residual é capaz de subverter simbolicamente o desaparecimento e comporta a dualidade da ausência denunciada paralelamente à possibilidade de presença. A questão tátil destes objetos pode ser aplicada também aos daguerreótipos, como por exemplo o previamente citado estojo do menino Gilbert Fergason (*figs. 37 – 39*); para Batchen, “[...] essas fotografias retribuem o toque, resvalando casualmente nos poros de nossa pele com suas superfícies texturizadas”¹⁹¹. Concluo então, que a escala do registro responde à escala do corpo e, ele mesmo corpo, constitui a imagem como arquétipo do não esquecimento, ainda que por meio da *mútua agitação da carne*, como categoriza o autor, a imagem reforça sua característica objetual.

Peço licença para uma divagação: a mitologia grega nos conta a história de Medusa¹⁹² e seus olhos capazes de converter qualquer corpo vivo em pedra; aqueles que desejaram sua cabeça foram condenados a eternidade fria e rígida da própria matéria petrificada; à exceção de Perseu que, com a ajuda dos deuses, entregou a criatura a morte levando junto com ela a potência mortal dos temidos olhos. A cabeça de Medusa nada mais significava se não sua vitória, a vitória do vivo contra o morto. Me permita reformular: ao decapitar Medusa, Perseu declarou a vitória do vivo contra a morte e sua cabeça foi exibida como objeto de poder sobre

¹⁹¹ BATCHEN, Geoffrey. *Vernacular Photographies*, 2000 apud SANTOS, Carolina J., 2015, p. 56. [Tradução da autora para o texto original “*these photographs touch back, casually grazing the pores of our skin with their textured surfaces. In this mutual stroking of the flesh, we are reminded once again that an image is also an object*”].

¹⁹² Existem diversas versões do mito de Medusa, boa parte delas apresentam-na como terrível górgona, todavia, não será essa a história reproduzida a seguir. A jovem Medusa era tão bela quanto sua discipuladora Atena, deusa da sabedoria e da guerra que, por sua vez, exigia que suas sacerdotisas fossem puras. Medusa deixou de ser considerada pura quando Poseidon a violentou no templo de Atena que, furiosa, amaldiçoou a jovem transformando-a na temida criatura que a história da arte ilustrou grandiosamente tantas vezes. Atena amaldiçoou Medusa sobretudo à reclusão, já que nunca poderia ser olhada nos olhos, mesmo que por um descuido. Medusa foi violada, amaldiçoada, decapitada e transformada em objeto de poder.

a vida e seu oposto. Contra o que as pessoas inseridas nas fotografias desta pesquisa duelavam ao carregar os corpos de seus amados junto ao próprio peito? Possivelmente contra o mesmo que nós, portadores dos retratos de nossos afetos nos compartimentos quase secretos de nossas carteiras. Duelamos contra a segunda e dolorosa morte que emerge no esquecimento ativo. Neste sentido, talvez sejamos espécies de Perseus em busca de nossas próprias Medusas carregadas como objetos afetivos a executar poder memorial sobre a ausência.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty compreende que “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a uma meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”¹⁹³. *Veículo do ser*, pois o corpo é suporte de identidade e consciência, enquanto a estrutura do corpo ativa relações perceptivas por meio da irreversibilidade do toque. O meu toque pressupõe presença – o que eu toco está presente, ademais, tudo é ausência –, todavia, não significa que este pensamento deveras pragmático irá ritmar a percepção lógica do mundo com o qual eu me relaciono, exemplo disto, nos diz Merleau-Ponty, é a condição do membro fantasma¹⁹⁴, pois “aquilo que em nós recusa a mutilação e a deficiência é um Eu engajado em um certo mundo físico e inter-humano, que continua a estender-se para seu mundo a despeito de deficiências ou de amputações [...]”¹⁹⁵. Para o filósofo, o corpo não se trata de matéria individual destituída do *Eu* ou do outro, portanto, não é o espaço que determina as percepções, mas o contrário, afinal, é a agitação da minha própria carne sobre o espaço que possibilita sua existência¹⁹⁶.

Em síntese, o corpo é a encarnação do sujeito e, portanto, a experiência perceptiva é diretamente dependente desta mútua relação. *Eu sou* todas as camadas fragmentadas de meu corpo e respondo à tocante relacional do corpo de outrem, o toque é, de tal modo, experiência inaugural do sujeito no mundo. Merleau-Ponty não ignora, é claro, a percepção visual do corpo que, assim como toca e é tocado, “é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o outro lado do vidente”¹⁹⁷, neste sentido há um afastamento à passos largos da ideia de que o olho é um

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Roberto Bech. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 122.

¹⁹⁴ Estímulos neurológicos que produzem sensações de dor em determinado membro, mesmo quando ele está ausente, como ocorre no caso de amputação.

¹⁹⁵ 2011, p. 121.

¹⁹⁶ C f. 2011, p. 149. “E, finalmente, longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo.”

¹⁹⁷ 2011, p. 207.

mecanismo biológico de funcionamento cartesiano, tornando-o mediador entre corpo e mundo que, lembremos, fluem e influem concomitantemente um sobre o outro.

Como parte integrante do corpo, o olho também responde à necessidade da experiência, porém, nossas experiências sensoriais mais primárias advêm do toque já esquecido, um toque tão íntimo e tão só. Ainda no útero abraçamos nossa própria existência, brincamos com a conexão vital de nossa primeira morada e nos debatemos contra a parede orgânica que nos cerceia. Invadimos o mundo e ele apressa-se em nos invadir em retorno: o ar infla os pulmões pela primeira vez e então cortamos o espaço com a estridência do choro que logo é cessado por um toque outro que não o próprio enquanto sons escapam das figuras ainda borradas e então o espaço torna-se outro. Pouco escuro. Pouco silencioso. Pouco só. Pouco corpo para imensidão do fora. O ar logo deixa de arder, os borrões delineiam-se aos olhos, os ouvidos acostumam-se aos sons e esses sons são traduzidos em palavras, as mãos agitam-se em impulsos curiosos. A coluna enrijece, os músculos se fortalecem, o corpo flutua entre o equilíbrio e seu oposto, o corpo rola, se arrasta, se apoia, desequilibra, cai, levanta e, ainda que precisássemos de outras mãos ou artifícios, com menor ou maior dificuldade, ainda que não o ouça ou veja, a toque na pele do espaço viria ensinar uma centena de maneiras de desvendar as bifurcações que se abrem nas veredas em que o corpo habita. O toque é substancialmente instintivo, tateamos o mundo como podemos e tão logo aprendemos como fazê-lo somos contaminados por outros corpos que são eles mesmos mundos completos.

A projeção do corpo é a anexação simultânea do mundo e do *Eu engajado* de Merleau-Ponty, um *Eu* que se torna mundo ao tocá-lo. Eu toco a casa de Luzia e gosto de pensar que talvez me torne um pouco dessa casa contaminada da existência de meu pai, contudo, vejo as mãos trêmulas de minha avó tocando as rígidas paredes e resisto a pensar que a casa possa ser qualquer outra matéria além de Luzia. O que dizer do sujeito destituído da carne que já não toca, tampouco pode ser tocada, que não vê, tampouco pode ser visto? Quando eu era criança minha avó adoecera, perdendo parte da visão, uma operação foi feita na tentativa de reverter o dano e enquanto se recuperava eu insistia em levar-lhe seu café, apenas para invadir sua clausura e sentir suas mãos tateando as minhas, ela me pedia para ficar e tocava-me a face. Eu achava curioso que minha Luzia passara a enxergar da mesma maneira que a Luzia de suas imagens religiosas. A visão de minha Luzia retornara aos poucos e na mesma gradação se perdeu novamente, os olhos também envelheceram enquanto eu aprendi a ler

Luzia em seu silêncio. Tenho ensinado Luzia a escrever sobre – não no que tange referencialidade, mas no sentido de sobreposição, isto é, escrever sobre/na superfície – as imagens e agora o nome do filho são os únicos que habitam as pontas de seus dedos.

Tenho escrito Luzia em imagem.

3.1 O QUE ESTÁ DENTRO DO DENTRO

Tu passavas, num relance eu te fiz apercebida. Te aperceber: te ver sem te pegar nas redes da imobilidade. Te ver sem nem mesmo querer te “ter”, sem nem saber o que eu teria visto de ti. Tua imagem, eu não a “posso” então. Mas ela fica em mim. É mesmo ela que me “possui” doravante. Ela virou como que um fóssil em movimento que ritma meus trabalhos e meus dias.

— Georges Didi-Huberman¹⁹⁸

Meu pai construiu um pequeno cômodo nos fundos da casa de minha avó, eu não me lembro ao certo quando aconteceu, sei apenas que sempre foi um quarto ao qual eram destinados todos os itens que não podiam estar dentro da casa por algum motivo, mas que possuíam importância suficiente para não serem descartados. Possuíam um espaço próprio, destacando-os dos outros objetos da casa ou de fora dela, possuíam seus próprios túmulos no cemitério das memórias familiares. A construção era minúscula, mas quando criança tudo o que passa a altura dos ombros nos parece deveras alto demais e eu tinha a impressão de que bastava um espirro para ser soterrada pelas caixas empilhadas, então passei a prender o fôlego sempre que adentrava aquele cubículo. Não durou muito: delegada de mim mesma, instaurei uma lei que proibia a entrada e, de algum modo meus primos decidiram fazer o mesmo e depois deles outros primos vieram seguir a mesma norma pelas mais diversas justificativas – e elas eram muitas, de aranhas a assombrações.

O cômodo foi esvaziado à medida que crescemos e conquistamos a autonomia de decidir quais lembranças ainda pertenciam às nossas memórias de refazimento constante. Eis que eu percebi que nem as aranhas, nem as assombrações poderiam encontrar esconderijo

¹⁹⁸ 2018, p. 19.

ali dentro, quase nada havia restado, mesmo assim me pareceu – me parece – um local deveras assustador. Talvez seja por sentir que já não posso caber mais nas paredes que meu pai construiu e que elas já não parecem tão altas, eu toco seu teto sem precisar erguer os braços por completo e preciso inclinar a cabeça para passar pela porta.

Adentrei este espaço pela última vez para cumprir a missão de restituir ou destruir o que me dizia respeito; fui espremendo meu comprimento debaixo do teto até chegar a um embrulho de muitas camadas plásticas e em seu interior estava um antigo retrato de meu pai em sua juventude (*figura 49*). Antes esse retrato estava sempre pregado no topo de alguma porta, mas quando a casa foi reformada o quadro foi retirado para não correr o risco de ser manchado ou quebrado. A reforma findou... a vida de meu pai também e Luzia silenciou deixando a casa um pouco mais vazia; por medo do confronto entre minha avó e o passado vivo, o retrato permaneceu enclausurado por anos, então eu o herdei. Herdei a imagem de meu pai e me senti culpada por me lembrar mais do retrato do que da jovem face retratada.

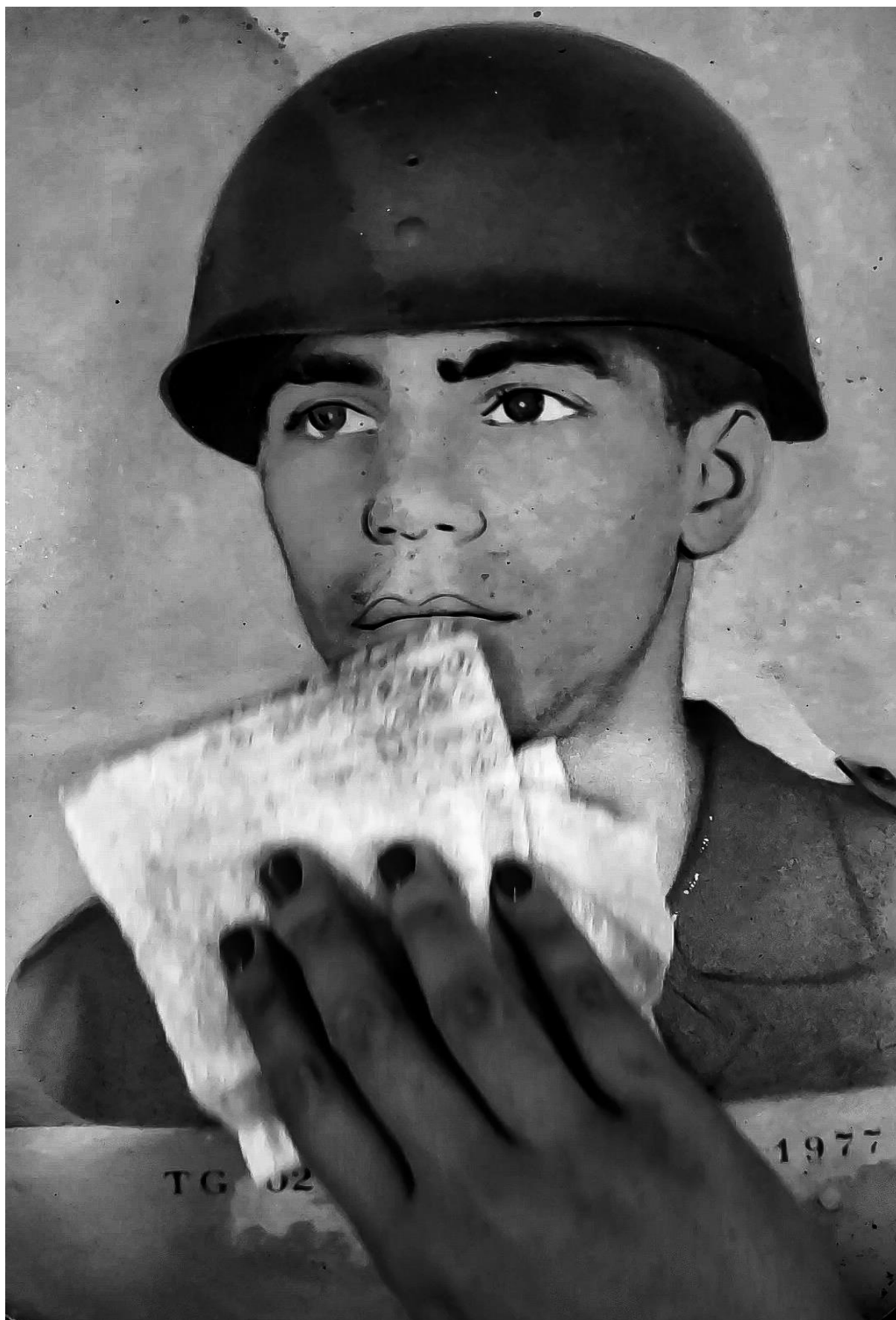


Figura 49: Leticia Abreu, *Exumação*, 2020.

Fotografia digital.

Fonte: Arquivo pessoal.

Retirei meu pai de seu invólucro, limpei com cuidado cada partícula de poeira, cuidei como pude das rachaduras, senti como se o exumasse para tomar dele qualquer coisa que pudesse preencher a casa de Luzia uma vez mais. Esgotei sua imagem, me alimentei do olhar que na pintura parecia intocado, acariciei a face e devolvi seu corpo de papel ao túmulo de vidro. Sem respostas. Afinal, que tipo de resposta se pode esperar da imagem de uma ausência? Decerto que o retrato de meu pai não é uma imagem passiva, há algo vivo nos olhos, local ainda não alcançado pela deterioração temporal e, mesmo na simplicidade dos traços, arquivavam uma lembrança há anos adormecida.

A palavra arquivo tem sua etimologia ligada à união de dois termos gregos; o primeiro deles é *arkhé*, um elemento único, puro e essencial para que haja qualquer forma de vida¹⁹⁹, um elemento do qual tudo que é vivo necessita para viver, morrer e ressurgir; o outro é *ión*, neologismo designado a tudo aquilo que está em movimento destinando-se a algo. Assim, o arquivo – ou o *arkheion* – movimenta-se no tempo regido por nosso próprio *arkhé*, princípio essencial para que haja memória. O antropólogo belga radicado no Brasil Etienne Samain, afirma que as fotografias, quando acondicionadas em arquivos, transitam entre forma e subjetividade, como cita:

[...] não são mais simples objetos, nem meras lembranças. São questões e questionamentos postos [...]. Elas são uma espécie de clarão na noite, um grito, um apelo, ao mesmo tempo recordação e convocação para aqueles que somos e para outros que nunca chegaremos a conhecer. Memórias que não morrem, que viajam, inquietas.²⁰⁰

A fotografia atinge de tal modo um outro átrio, onde o corpo agita-se sobre os próprios pés e baila de uma extremidade à outra convidando-nos a participar, mas é ela, a presença da fotografia, que compassa o ritmo da memória. Recentemente viajei até a cidade de meus avós maternos, passamos horas vendo os álbuns da família de quatorze filhos; estes filhos espalharam-se pelo país e tiveram os próprios filhos, instituindo suas próprias organizações familiares. Antes da internet as fotos eram enviadas por correspondência, quase sempre acompanhadas de algumas páginas escritas à mão; nas costas das fotografias

¹⁹⁹ Muitos filósofos pré-socráticos tentaram, sem consenso, definir qual seria este elemento capaz de dar início a tudo. Para citar alguns exemplos: Tales de Mileto, o *arkhé* é a água, pois tudo fecunda e, ao contrário, em sua ausência tudo morre; para Anaxímenes de Mileto o *arkhé* é o ar, não só porque o corpo necessita deste elemento, mas porque do fogo aos deuses, nada existiria sem alimentar-se pelo ar; já Pitágoras defendia os números como verdadeiro *arkhé*, pois, sendo sinônimo de harmonia, tudo que é vivo é número.

²⁰⁰ SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, vol. 10, n. 1. Goiânia, janeiro-junho/2012, p. 151 - 164.

costumeiramente se seguiam informações curtas, em uma das minhas fotografias minha mãe escrevera sobre a reta da régua “Letícia, três meses no colo avó Luzia. Botucatu, SP. Natal de 1994”. Na casa de meus avós encontrei um álbum fotográfico preenchido por essas imagens de nossas ausências, era também neste álbum que o crescimento de parte dos netos poderia ser acompanhado, comparado e analisando, arquivando-nos anualmente.

Nas palavras da teórica sul africana de arte Griselda Pollock “a análise não é apenas escavação; é ao mesmo tempo algo muito mais chocante: exumação”²⁰¹, esta é o recorte mais adequado para abordar o trabalho do artista contemporâneo brasileiro Henrique Carneiro (1991 -) que exumou a existência da mãe para compreender sua história, para que pudesse haver uma história. Luciara Sguassabia cometeu suicídio quando seu filho era ainda criança, sem idade que baste para compreender a morte da mãe, tampouco construir uma imagem completa de quem ausentou-se muito precocemente. Henrique Carneiro exumou o corpo documental da mãe, fragmentou-a para depois reconstruí-la no túmulo de papel, uma pequena caixa branca que recebera seu nome logo ao topo do fotolivro *Luciara* (2017) (figura 50).



Figura 50: Henrique Carneiro, Fotolivro *Luciara*, 2017.

Fonte: Capa do fotolivro *Luciara*.

²⁰¹ POLLOCK, Griselda. **Psychoanalysis and the Image:** Transdisciplinary Perspectives. Oxford: Blackwell Publishing, Incorporated, 2006, p. 10. [Tradução minha para o texto original “Analysis is not only excavation; it is at the same time something more shocking: exhumation.”]

A consciência acerca da causa da morte da mãe chegou junto com a maioridade para Henrique Carneiro, a mãe – pessoa e símbolo – chegou apenas mais tarde, quando aos vinte e quatro anos Carneiro apropriou-se dos arquivos familiares e entre vídeos caseiros e documentos, construiu um corpo-inquérito. Conhecemos Luciara tal como Henrique Carneiro por conhecê-la, aos poucos. A face pixelada ganha definição no pequeno recorte de papel que a apresenta (*figura 51 e figura 52*): *sexo feminino, cor branca, 162 centímetros biotipo normolíneo, cabelos tingidos de loiro*. Se agitasse os 162 fragmentos de Luciara nas pontas de meus dedos eu poderia ver seu corpo em movimento, dado a sequencialidade das imagens, mas para conhecê-la, todavia, é necessário seguir o ritmo de Carneiro, descendo os olhos para as palavras cortadas de um corpo silencioso. As fitas VHS datam de 1985 até 2000, encerrando-se no aniversário de nove anos da criança que mais tarde apropriar-se-ia delas para compreender a mãe que morreria semanas depois da comemoração. Em que pese minha precipitação, a *causa mortis* de Luciara só é revelada ao final do fotolivro, junto ao abraço dado ao filho (*figura 53 e figura 54*).

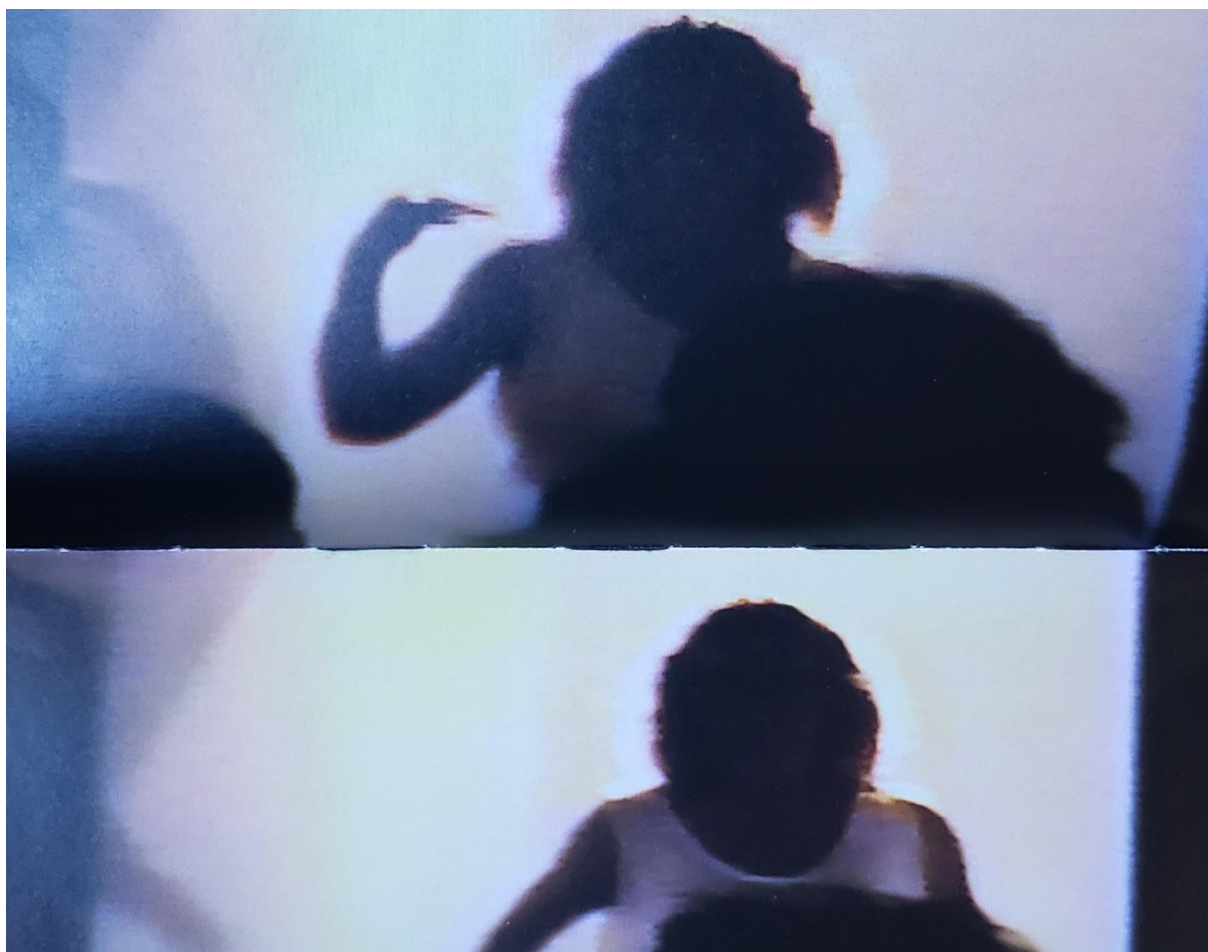


Figura 51: Henrique Carneiro, *Luciara*, 2016 - 2017.

Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro *Luciara*.

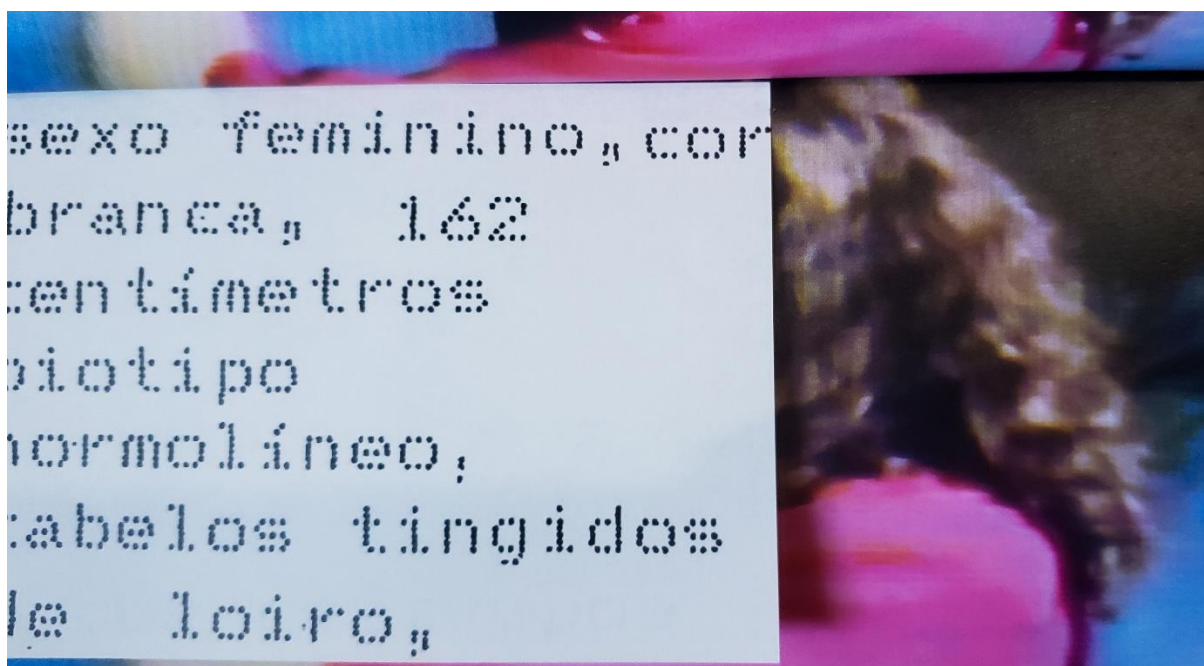


Figura 52: Henrique Carneiro, *Luciara*, 2016 - 2017.

Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro *Luciara*.



Figura 53: Henrique Carneiro, *Luciara*, 2016 - 2017.

Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro *Luciara*.

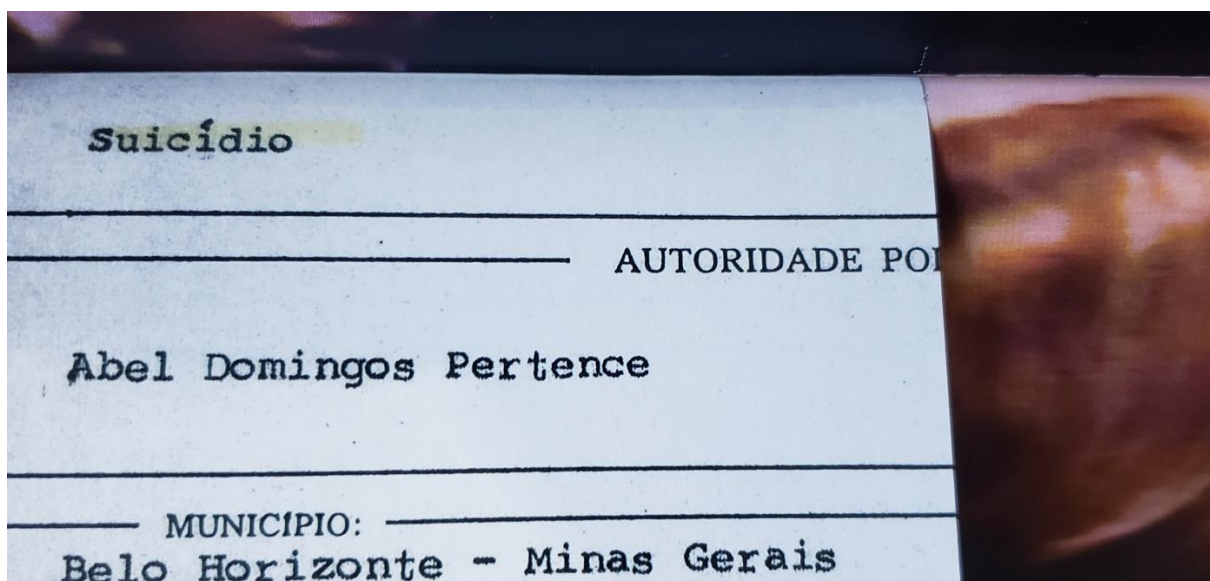


Figura 54: Henrique Carneiro, *Luciara*, 2016 - 2017.

Fonte: Fotografia feita a partir do fotolivro *Luciara*.

A busca por não relegar a figura material ou imaterial ao esquecimento é, por si mesma, passível de dissolução, disto decorre a necessidade de arquivos preservados como meios de [re]ordenar processos subjetivos de lembrança. Dora, personagem de *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles (1956 -) ao final dos anos noventa, assiste sua peregrinação de culpa transmutar-se em afeto na busca identitária do menino Josué e deixa como possibilidade única de [re]encontro uma fotografia. Enquanto afasta sua presença corporal, arrisca uma carta ainda não endereçada “no dia que quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retrato que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça”. A existência [re]encontrada no pedaço de papel cabível na escala da palma da mão retifica o corpo: enquanto Henrique Carneiro descobriu a própria mãe ao refazer sua imagem na série fotográfica *Luciara*, (2016 – 2017), para, só então, devolvê-la ao túmulo, a argentina Maria Soledad Nívoli (1977 -), por sua vez, caminha sobre passos contrários, retirando o pai fragmentado da caixa de documentos para reconstruí-lo no mundo.

Herdeira da Ditadura Militar Argentina e filha do desaparecimento, para Maria Soledad Nívoli, o arquivo é a possibilidade de [re]conhecer o pai e, tal como se sucede para Roland Barthes, Nívoli o faz através do olhar familiar. Por anos Mario Alberto Nívoli fotografou o espaço, enclausurando-o na privacidade do lar; suas últimas fotografias foram realizadas pouco antes de ser declarado como desaparecido na cidade de Córdoba aos vinte e oito anos. Soledad possuía cerca de quatro meses quando o pai desapareceu, deste modo, a estimativa

de morte era tão presente, que qualquer espectro de vida lhe era ausente. O pai desapareceu não deixando mais do que uma caixa de paisagens registradas e incertezas duradouras. Já adulta, Maria Soledad Nívoli subverteu a lógica paterna e devolveu o espaço ao âmbito do público.

O general Jorge Videla, condenado à prisão perpétua por violação dos direitos humanos, declarou ao *Diario Clarín* em 1979 que o sujeito “enquanto desaparecido não pode ter nenhum tratamento especial, é uma incógnita, é um desaparecido, não tem identidade, não está, nem morto nem vivo, está desaparecido”. Esta fala soma-se a tantas outras que parecem não apenas tentar eliminar os rastros da existência, mas também banir qualquer fator humano ao minguar a dimensão dos cruéis fatos. A Ditadura Militar Argentina deixou a devastadora estimativa de 30000²⁰² desaparecidos durante os sete anos de regime e uma série de relatos de características bélicas. *A priori*, se destacarmos a inenarrável desumanização latente empregada em movimentos ditatoriais, podemos considerar que a identidade citada por Jorge Videla é a identidade documental e não a identidade elemental do sujeito, afinal para empregar a diferenciação é necessário estar em concordância com a ideia de que corpo não é massa, mas *veículo*, conforme vimos em Merleau-Ponty.

No livro *Memória e Identidade*, o antropólogo Jöel Candau costura as relações entre estes dois elementos essenciais para a administração de si e elaboração das relações com aqueles que nos cercam. É necessário lembrar para reconhecer e para [re]conhecer é necessário situar-se, trata-se de uma espiral que não se pode romper sem extraviar algo medular da existência individual – de quem sou – e coletiva – de onde estou. Candau estabelece três classificações para a memória (*protomemória*, *memória de evocação* e *metamemória*²⁰³) que, por sua vez, estruturam-se em dois níveis distintos de acordo com sua

²⁰² Há uma incerteza quanto ao número de desaparecidos. Grupos defensores dos direitos humanos estimam cerca de 30 000 desaparecidos, enquanto a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas – CONADEP estima 9 000, dentre muitos outros dados divergentes acerca da quantificação dos desaparecimentos de causas políticas do período. Jorge Rafael Videla Redondo ocupou a presidência argentina por meio de um golpe de Estado. O período no poder ocorreu entre 1976 e 1981, período marcado por intensas violações dos direitos humanos.

²⁰³ A *protomemória* é a incorporação de hábitos sociais ou culturais, como a língua falada e o sotaque, por exemplo; a *memória de evocação* seria aquilo que compreendemos empiricamente como memória, isto é, aquilo que aprendemos por vivência ou escuta e evocamos por meio da lembrança, por exemplo histórias familiares compartilhadas; por fim, a *metamemória* é um conceito mais próximo às definições de memória coletiva já observadas nesta pesquisa, sendo, todavia, adquiridas pragmaticamente e não em heranças do inconsciente. A *metamemória*, para Candau, é a única que pode ser devolvida ao coletivo, já que é dele que se origina em sua totalidade.

potência de maior ou menor vigor. A *memória fraca* é aquela que se construiu – ou que se diluiu – de modo superficial e incerto sendo, por este motivo memórias pouco expostas ao coletivo; já a *memória forte* é definida como “massiva, coerente, compacta e profunda”²⁰⁴, capaz de construir significações e sentidos para o sujeito e sua comunidade, já que é compartilhada com maior amplitude. Não significa, porém, que uma memória forte seja desonerada de diluição, afinal, a subtração ou ocultação identitária, rompe com a possibilidade de lembrança infinda. A identidade, para Jöel Candau, só pode ser construída a partir da memória, pois além de tratar de um quadro psíquico, é também complexamente social.

O autor conceitua esta união como *retóricas holistas*, isto é, “o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos”²⁰⁵; a estabilidade e durabilidade se dão, é claro, pelo compartilhamento da memória que usualmente fortifica-se em pequenos grupos. Maria Soledad Nívoli possuía a identidade fragmentada do pai que *não estava nem morto, nem vivo, estava desaparecido* e, portanto, não a possuía verdadeiramente. Sobre o intento de compreender as veredas determinantes do progenitor e [re]conhecer as manifestações familiares, narra:

Ao perseguir os traços de sua morte, esqueci de olhar aqueles de sua vida: a cadência das palavras, os gestos fugazes, as muitas maneiras de se olhar ou olhar as duas ou três formas típicas de riscar ou suspirar, imperceptível e manias cotidianas, o relacionamento muda com as coisas do mundo. Alguns anos atrás, tive a oportunidade de finalmente ver uma série de slides que meu pai realizou sua viagem de estudo a Bariloche em 1965. Fiquei surpresa e, ao mesmo tempo, eu estava desiludida: de um total de sessenta imagens, ele só apareceu em oito, procurando de longe pouco visível, no meio das árvores.²⁰⁶

Realizada entre 2005 e 2007, a série *Cómo Miran Tus Ojos* (figura 55 - 59) surge da tentativa de examinar a vida de Mario Alberto Nívoli para além de seu desaparecimento. Na [re]construção dos arquivos preservados, Maria Soledad Nívoli habita e segue acompanhada dos passos do pai em uma daquelas situações nas quais a vida exige que caminhemos apesar de tudo, pois a ausência da representação é a impossibilidade de [re]conhecer o pai,

²⁰⁴ CANDAU, Jöel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011, p. 44.

²⁰⁵ Ibidem, p. 29.

²⁰⁶ NIVOLI, Maria S. **Cómo Miran Tus Ojos**, 2008. Disponível em: <http://comomirantusoijos.blogspot.com> Acesso em: março de 2020.

consequentemente de conhecer a si mesma como constituinte de uma história familiar marcada pela subtração.



Figura 55: Mario Alberto Nívoli, *Acesso a Ucacha*, 1965.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 56: Maria Soledad Nívoli, *Acesso a Ucacha Donde Nació Mi Papá*, 2005 - 2007.

Fonte: *Cómo Miran Tus Ojos*.



Figura 57: Maria Soledad Nívoli, *Costanera de Santa Fé, Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá*, 2005 - 2007.

Fonte: *Cómo Miran Tus Ojos*.



Figura 58: Maria Soledad Nívoli, *Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde Mi Papá Fue Visto Por Última Vez*, 2005 - 2007.

Fonte: *Cómo Miran Tus Ojos*.



Figura 59: Maria Soledad Nívoli, *Cómo Miran Tus Ojos*, 2005 - 2007. Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora.

O olhar, para Nívoli possui incumbência de justapor-se sobre o outro para restituir traços da identidade que lhe fora privada. Maria Soledad Nívoli produz esta única série de fotografias, a poética íntima e autocentrada agrega-lhe título artístico não reivindicado. Realizada em parceria com Gustavo D'Assoro e inicialmente compartilhada em plataforma on-

line, *Cómo Miran Tus Ojos* rapidamente tornou-se símbolo atual dos reflexos resultantes do regime militar. Para o pesquisador Rodrigo Montero, movimentos de potencialidade artística surgidos unicamente para a produção de materialidade e visualidade como método de denúncia e exigência de memória, exigem a “restituição de uma qualidade humana àquele ‘inimigo subversivo’ que, nos olhos repressores, carecia dessa qualidade [...] restituição do humano, em que a silhueta passa a ser suporte de uma aura resgatada se intensifica com a personificação”²⁰⁷. Mas, para além do protesto e do clamor coletivo, o escoamento dado na vivência do esquecimento físico manifesta-se na necessidade de reivindicar a memória familiar. História e concepção poética cruzam-se como meio de articular a construção de existência e [re]estruturar a anamnese. No contexto da violência nacional, os espaços públicos constituem-se de dores privadas e silenciadas pela arbitrariedade discursiva, como afirma Nívoli:

Não obstante, o núcleo mais problemático do emaranhado enunciativo provavelmente seja fruto do entrecruzamento entre os paradoxos da temporalidade e das experiências familiares – que o século XX confinou no âmbito do ‘privado’, logo do ‘íntimo’ – e os avatares das experiências coletivas, patrimônio público e território incansável de disputas.²⁰⁸

O aniquilamento do corpo rompe com o [re]encontro, não há constatação de morte, tampouco de vida, apenas ausência. Em suas fotografias, Maria Soledad Nívoli, constrói algo que ultrapasse o desaparecimento. É esta coabitação com o objeto pungente de afeto que para Roland Barthes, seria possível apenas pelo encontro total da essência de quem é através de quem foi, no entanto, não imune ao inevitável confronto com a *quase presença*.

[...] estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta – o que ela jamais era; ou ainda, sei que é ela, mas não vejo seus traços (mas será que no sonho se vê ou se sabe?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço [...]²⁰⁹

O mesmo trabalho sisifino que jamais se completa, jamais se encerra. A preservação do olhar nos registros vernaculares do pai são explorados pela filha que firma uma fotografia não fundada exclusivamente no passado, mas nas possibilidades afetivas e melancólicas

²⁰⁷ MONTERO, Rodrigo. *Da Silueta ao Álbum de Família: arte e práticas artísticas na construção de memórias na ditadura Argentina*. Dissertação de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientado pelo Professor Dr. Alexandre Santos. 2010, p. 34.

²⁰⁸ *Cómo Miran Tus Ojos*, 2008. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>. Acesso em: março de 2020.

²⁰⁹ 2017, p. 65.

mantidas vivas por meio das coisas mais sutis encontradas nos caminhos compartilhados pela vida e pelo desaparecimento, espectro tão sensível que permite empreender em seu título tanto afirmativa quando interrogação e, por fim, se *nem vivo, nem morto*, como estão os olhos do pai [?], como vêem os olhos do pai [?]. A grandiosidade das pequenas coisas constrói uma biografia geográfica que pudesse, enfim, lhe responder sobre a vida e não rigorosamente sobre prospecção de morte. As fotografias de Mario Alberto Nívoli foram feitas em visita à Bariloche entre os golpes militares de 1962 e 1966. A travessia temporal alcança a filha em 2005, possibilitando a elaboração de memórias familiares, ou ainda, permite a elaboração de um *trabalho de memória*, visto que trabalha sobre a labuta do pai, devolvendo-lhe algo de “sua transparência, de sua orientação ou extravio, de sua detenção ou de sua prisão”²¹⁰.

O olhar é tão efêmero quanto os dias que se passam, tal como é perene a ausência. O escritor Stanisław Lem afirma que, como autobiógrafo, pediria desculpas à criança que fora e que para afastar-se das arbitrariedades lhe permitiria falar sem interferências, sem lhe roubar ou tratar como uma *coisa de memória* ordenada pela necessidade de sentido que não obstatamente tenta homogeneizar duas verdades de uma mesma existência: a do menino e a do adulto²¹¹. Na biografia familiar, Maria Soledad Nívoli estabelece também diálogo com a menina que foi para compreender sua chegada tardia ao *drama familiar* e que, não obstante, antecipava a maturidade de saber o que é a violência – e por consequência aprender a racionalizá-la –, bem como lhe estendia a imaturidade em negar a violência e, deste modo, fazer pairar a possibilidade de retorno. Seu trabalho de memória não trata, porém, de ressuscitar o pai, mas sim de mediar sua existência. Não apenas o olhar, mas a identidade também é justaposta à do homem de caminhar [des]conhecido; o inventário dos dias é constituído ao passo que a biografia geográfica desvela os mistérios do caminhar registrado por perspectivas tão semelhantes e duplas: a do material – espaço – e do imaterial – campo afetivo a ser descoberto.

O átrio memorial é posto em atrito ao traçar a existência paterna a partir de sua ausência, todavia, encontra corpo no arenoso terreno da busca. A poética do [re]encontro se promove na narratividade dos futuros do pretérito e impõe a ambiguidade da continuidade

²¹⁰ NIVOLI, Maria S. Desaparición, Mediación, Elaboración de Memoria: entre las islas de la infancia y las geografías del padre. In VERMEREN, Patrice; CUESTAS, Fedra (org.) **Una memoria sin testamento**: dilemas de la sociedad latinoamericana post-dictadura. Santiago do Chile: LOM, 2016..

²¹¹ Cf. LEM, Stanislaw. **Castillo Alto**. Madrid: Funambulista, 2006.

do passado em simultâneo ao futuro. Para o fotógrafo Boris Kossoy, a fotografia é “fragmento selecionado do real, a partir do momento em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado [...] um assunto do real, sem outros fotogramas apenas, sem antes, nem depois”²¹². Com as mãos agitadas afastamos a imagem espectral e turva que se põe a encobrir lembrança e por um segundo isolamo-nos naquele recorte temporal sem antes ou depois. Na tentativa de subverter o esquecimento, rearranjamos fragmentos do passado que, sob hipótese alguma, parecem completar-se. Quanto à presença atestada na imagem fotográfica de Mario Alberto Nívoli, pouco se expunha, apesar do desaparecimento, os pormenores da imagem convidavam a olhá-lo uma vez mais através do corpo secundário pelo qual se presentificava.

Diante da ausência do corpo primário, restam as imagens que ensaiam breve e bidimensional presença para que a lembrança não seja também apagada. Maria Soledad Nívoli, artista da vida, em sua série de fotografias revela a tentativa de [re]conhecer a história do pai de acordo com o que identifica de seus caminhos. No cruzamento da [re]construção memorial e identitária de ambos há a recusa em bifurcar a vida, disto decorre a apropriação da perspectiva como intento de corporificação e, ainda que de modo parcial, a presença objetual ofertada pelo corpo-imagem faz arder as reminiscências essenciais do sujeito e, por consequência, dá margens possíveis à espécie de [re]encontro com o almejado.

Roland Barthes afirma que “a história só se constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela”²¹³, para o autor a história é o período temporal no qual a mãe existiu antes dele – nada antes ou depois dela em sua história familiar. Memória após memória, imagem após imagem, retalhos de existência sobrepostos à retalhos de ausência, criamos arquivos fiéis à tentativa de encontrar a própria pedra para gravar a forma presente. Lembremos, todavia, que o arquivo é também a fabricação de uma lembrança e, para além do que alçam os olhos, seus proscênios constituem – e são constituídos por – histórias, ainda que sejam histórias de apagamentos. Os olhos refletidos nos arquivos familiares permitiram à Maria Soledad Nívoli, escavar suas histórias, resvalando em uma pedra e outra, entre uma lembrança e outra, entre um fóssil e outro, até encontrar o manifesto da essência de quem já não mais está. Até aqui posso afirmar que o arquétipo do não esquecimento é visual e amplia-

²¹² KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989, p. 28.

²¹³ 2017, p. 98.

se no olhar que já não encontra local geográfico onde refletir-se, portanto, o inventa como quer – ou como pode.

Curiosamente, apenas quando adentrei aquele pequeno cômodo nos fundos da casa de Luzia, pude perceber que se tratava também de um arquivo, orgânico, em constante mutação pelo que dele lembramos ou esquecemos. Dubiamente senti como se adentrasse o cemitério das memórias de minha família, retirei a última memória que lhe restava. Vazio, o pequeno cômodo – sem aranhas ou assombrações – desmorona um pouco a cada dia, tal como a memória de minha Luzia.

3.2 O QUE HÁ DENTRO DO FORA

*“Porque a imagem é como a serpente mitológica onde a mordida é mortal, e o veneno, salvador”
—Marie-José Mondzain²¹⁴*

*Não há nada mais terrível, aprendi então, do que ter de encarar objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e, no entanto, não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem. O que se pode pensar, por exemplo, de um armário cheio de roupas silenciosamente à espera de serem usadas de novo por um homem que não virá mais abrir a porta? [...] Há nisso uma comoção, e também uma espécie de horror. Em si mesmas, as coisas nada significam, como os utensílios de cozinha de alguma civilização desaparecida. E, no entanto, elas ainda nos dizem algo, dispostas ali não como objetos, mas como vestígios do pensamento, da consciência, emblemas da solidão em que um homem toma decisões sobre si mesmo [...]
- Paul Auster²¹⁵*

Valter Hugo Mãe definiu o avô como um caçador de tesouros e que por inspecionar os sentimentos, era um detetive de interiores. Recebi com curiosidade o fato de que a única resposta encontrada pelo avô é a aceitação de que a vida é um mistério que não pode ser desvendado e, portanto, somos movidos pela constância da busca. O autor português encerra

²¹⁴ MONDZAIN, Marie-José. *L'Image Naturelle*, 1995 apud CUNHA, Eduardo V. 2020, p. 3.

²¹⁵ 2019, p. 17.

com a seguinte confissão: “sei que, como as pedras, existo pela sede. Quero sempre inventar a vida. Desse modo, tenho certeza, numa ideia sem fim, eu posso dizer: dentro do abraço. Dentro do abraço do meu avô”²¹⁶. Li este trecho vezes suficiente para replicá-lo de olhos fechados: *quero sempre inventar a vida*. “A vida de quem não está”, eu pensava sem imputar-me a culpa de que inventei a vida de Luzia mesmo ela permanecendo em cada toque das minhas mãos; inventariei suas perdas e inventei-lhe uma vida menos áspera, inventei-lhe uma vida na qual a vida do filho não lhe coubesse dentro dos punhos.

Inventei histórias com a mesma destreza de uma criança a contar vantagem das coisas que sabe em sua imaginação, por fim, talvez eu não saiba bem como fazê-lo... de todo modo escrevi, convencida de que sentimentos não podem ser inventados e, quando reificados no papel, podem ter suas verdades tocadas – ao menos tentei. *Reificar*, verbo transitivo direto empregado para referir-se à ação que oferta ao abstrato a insígnia do concreto e, portanto, palpável. Diante das lacunas abertas pelo desaparecimento do corpo, buscamos meios de preenchê-las como se assim suturássemos as mais de mil chagas abertas pela ausência. A imagem é a fagulha que inflama e reacende a lembrança, tornando-se uma outra coisa que não está classificada nem fora da representação, nem dentro da pele: está presentificado.

Entrevistei a artista Sabrina Pestana em uma tarde de frio intenso em Porto Alegre, atravessamos uma tarde inteira dialogando sobre os motivos para reificar as histórias de nossas famílias – ela em imagem, eu em palavra –, concluímos que fazemos para conceder a regalia da permanência. Sob o título *Ela Vai Ficar* estou convencida de que tal fato manifesta-se mais certamente para ela ao realizar a série de registros feitos da imagem do avô. Sabrina Pestana fotografou Zico por quase trezentos dias, investigando cada um dos mistérios da vida arquivada nas rugas de seu corpo. Para Sabrina Pestana o corpo exposto ao pôr do sol de todos os dias era a preparação para a eternidade e ausência de Zico, enquanto para ele a câmera era o enfrentamento do tempo que inelutavelmente se esgotaria.

José Nicolau Pestana foi o homem que eu conheci e ousei chamar pelo apelido de Zico antes de descobrir que era procurador público, casado, dono de um humor ácido que se diluía nos olhos curiosos cuja cor jamais verei. Zico convenceu-se de que era a *Mona Lisa do Aquecimento Global*, registrado com menos mistérios, é verdade; se eu pudesse endereçar-

²¹⁶ 2019, p. 43.

lhe estas páginas, lhe diria que no fotolivro que chegara em minhas mãos eu encontrei o *Homem Vitruviano* fragmentado, desmedidamente enquadrado nos olhos do afeto (*figura 60*). Dezoito dias antes de sua morte, Zico confessou às páginas de seu diário “A máquina dela olhou para mim e disse: Só a morte nos separa”, mais tarde resistiu à *Caolha de Três Pés*, permitiu ser olhado, mas não lhe retribuiu: “Hoje a caolha tentou me encarar. Abaixei a cabeça e fingi que não a conhecia”.

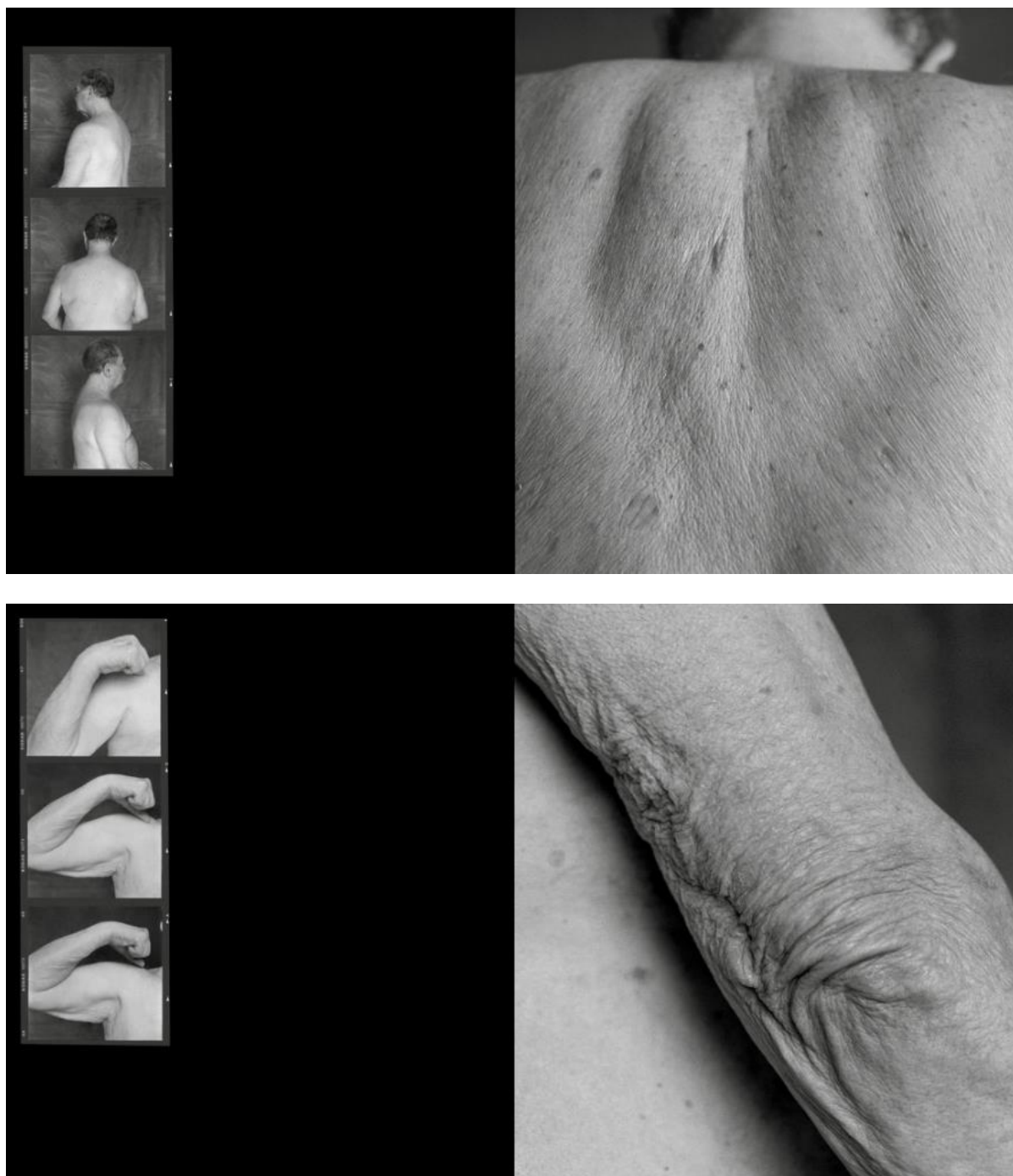


Figura 60: Sabrina Pestana, *Ela Vai Ficar*, 2008.

Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora.

Para o filósofo Michel Foucault todo arquivo é a sistematização de enunciados concretizados na história ou em seus objetos; o *enunciado* para Foucault, vale lembrar, “não é, pois, uma estrutura [...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não”²¹⁷. Embora o arquivo se alimente da teoria do *enunciado*, neste contexto é também o arquivo que gera com frequência, sentidos que criam novos enunciados ou alteram outros já existentes. Para Jacques Derrida, a etimologia da palavra arquivo pressupõe dois princípios de ordem – isto é, a ordem do que dá início e a ordem que rege –, são eles “o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam [...], mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada”²¹⁸. Zico, apesar da negativa, conhecia a câmera e conhecia os olhos por trás da lente. “A câmera. Eu. A velhice. As rugas. As fotos. A memória. A saudade”²¹⁹, todas permaneceram e permitiram que ele permanecesse também, mesmo em sua resistência... mesmo em sua ausência. No arquivo encenado de Sabrina Pestana, nem a morte os separa.

O pesquisador holandês Ernst Van Alphen dedica o livro *Staging the Archive: art and photography in the age of new media* ao arquivo como forma de fazer artístico, questionando-o não como a gênese de sua definição, mas os modos e meios que possibilitam que a organização documental seja estruturada e estruturadora de poéticas, cita o autor:

O meio de arquivo é, obviamente, muito mais antigo do que o meio fotográfico. Na forma de listas, inventários e registros administrativos, os arquivos têm uma história quase tão antiga quanto a história humana. No século XIX, porém, e em íntima interação com as várias práticas fotográficas que levaram à invenção do meio fotográfico, o arquivo passou por uma transformação fundamental.²²⁰

²¹⁷ FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 7 ed. 2008, p. 98.

²¹⁸ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão Freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 11.

²¹⁹ PESTANA, Sabrina. **Ela Vai Ficar**. São Paulo: Lovely House, 2018, n. p.

²²⁰ VAN ALPHEN, Ernst. **Escenificar el Archivo: arte y fotografía en la era de los nuevos medios**. Trad. Antonio Fernández Lera. Espanha: Universidad de Salamanca, 2014, p. 24. [Tradução minha para o texto original “*El medio del archivo es, por supuesto, mucho más antiguo que el medio de la fotografía. En forma de listas, inventarios y registros administrativos, los archivos tienen una historia casi tan antigua como la historia humana. En el siglo XIX, sin embargo, y en íntima interacción con las diversas prácticas fotográficas a las que había dado lugar la invención del medio fotográfico, el archivo experimentó una transformación fundamental.*”]

Evidentemente o arquivo existe em concordância com aquilo que perdura tempo suficiente para ser retido, mas também segundo as regras do que se permite – ou do que se pode reter –, afinal responde aos princípios organizacionais de agrupamento, seleção e disposição do fato. Como sugere Jacques Derrida, “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior”²²¹, diante disto, não é errôneo afirmar que todo arquivo é construído de acordo com a mobilização consignada entre o que vivemos e o que selecionamos da lembrança. Não ousa interrogar a ciência do arquivo, mas o gesto arquivístico que nos leva ao trabalho de construir e reconstruir a família, possibilitando a condução de gestos artísticos e poéticos em interpretações únicas que habitam estatutos longínquos do subjetivismo.

Apenas ao exumar o corpo-imagem de meu pai, esvaziando também o cemitério das memórias familiares, tornei-me incapaz de ignorar a vida impregnada nos objetos cotidianos. Qualquer outro objeto arquivístico poderia ser tema destes parágrafos, contudo tenho com as roupas uma familiaridade pungente comum também ao desaparecimento aqui exposto na escrita. Minha família paterna foi fundada sobre roupas; a mão-de-obra que costurava, quarava, lavava e passava era a mão-da-avó. Rememoro a grande máquina *Singer* em seu quarto, sua existência naquele cômodo era derradeiramente mais antiga do que minha própria vida. O preto bruto era suavizado pelos tons dourados da máquina embutida à mesa de madeira maciça adornada pelos arabescos já manchados pela ação do tempo; colocava-me sob ela por horas, como se aquele espaço fosse a perfeita e total definição de casa e, então, ali fundei morada memorial.

Se livres da exclusividade ornamental e capital, as roupas se tornam local de existência e expressividade da alma transportada pelo corpo. Paul Auster disserta sobre a amedrontadora inércia das coisas vazias condenadas a habitar um lugar que não lhes convida a pertencer; o cronista Rubem Braga, por sua vez, em *As Luvas* fala sobre as reminiscências do objeto deixado por quem desaparece, objetos que “têm um ar abandonado e infeliz, como toda luva esquecida pelas mãos. Os dedos assumem gestos sem alma e, todavia, tristes [...] parecem coisas mortas... inerte e lamentável, mas tem as rugas da vida [...]”²²². Virginia Woolf fala da identidade que Orlando coberta pelo tecido, dando subsídios para a ideia “[...] de que

²²¹ 2001, p. 22.

²²² BRAGA, Rubem. *As Luvas*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 de outubro/1955, n.p.

são as roupas que nos vestem, e não nós a elas; podemos moldá-las ao nosso braço ou ao nosso peito, mas elas moldam nossos corações, nossas mentes, nossas línguas ao seu bel-prazer”²²³.

Agora murchas, ocas e exauridas de vida, as tramas outrora esgarçadas pela matéria exibiam-se diante de mim. Eu, herdeira das ausências carregadas nos entremeios do tecido, tocava o abrigo do corpo como se tocasse as paredes de um templo preenchido pelo testemunho que ecoava em seu interior, um testemunho dos dias que me fazia [re]descobrir o pai através das sobras da vida. A carne que se oculta sob as roupas deixa marcas em seu avesso, exprime intimidade e imprime-se nele tal como um sudário marcado pela depleção do corpo que embrulha. O escritor Peter Stallybrass em *A Vida Social das Coisas: roupa, memória e dor*, relembra que os vincos de nossas roupas são chamados de *memórias*²²⁴, assim, vestindo-nos dos tecidos marcados, vestimo-nos também das lembranças de quem já não se ocupa em preenchê-los. A casa, cujo o espaço habitamos mais intimamente, para Stallybrass é o espaço no qual vagará também a ausência, desconcertando aqueles que se confrontarão com os mais ínfimos traços de abandono

Para mim havia simplesmente um vazio, uma ausência [...] A única coisa que parecia real para mim era a série de longas conversas que tivera com Jen sobre o que fazer com os pertences de Allon: o chapéu, que ainda estava no mesmo lugar na estante de seu escritório e que ele tinha comprado para esconder a calvície que tinha chegado muito tempo antes das humilhações físicas da quimioterapia; os óculos, que na mesinha do lado da cama, ainda nos fitavam. Para Jen a questão era saber como rearranjar a casa, o que fazer com os livros de Allon e com todos os modos pelos quais ele tinha ocupado o espaço. Talvez, pensava ela, a única forma de resolver esse problema fosse mudar-se, deixando a casa de uma vez por todas.²²⁵

Apenas ao vestir a jaqueta de Allon White pela primeira vez é que Stallybrass recebe o retorno da lembrança e, invadindo-se de presença, encontra algo que, em sua concepção, não poderia ser encontrado em nenhum objeto além das roupas. As tramas do tecido permaneceram arquivando a Allon White pelo que dele se impregnava, essa duração que não é a mesma do consumo momentâneo, tampouco a duração que se abstêm de nossas marcas, mas uma duração entregue ao cotidiano e, portanto, é igualmente finita. A psicóloga brasileira

²²³ WOOLF, Virginia. Orlando: uma biografia. In SUE, Eugene (org.). **Grandes Romances**: Latréaumont. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978, p. 104.

²²⁴ Cf. STALLYBRASS, Peter. *A Vida Social das Coisas: roupa, memória e dor*. In **O Casaco de Marx: roupa, memória e dor**. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica. 5 ed, 2016, p. 13.

²²⁵ 2016, p. 12.

Teresa Vera de Sousa Gouvêa, especialista em questões ligadas à terminalidade, analisa o imediatismo dos sentimentos do luto e como o confronto com a morte faz ver sua inevitabilidade. *Quando a Morte Chega em Casa: o luto e a saudade* têm como constituinte o cotidiano abandonado e os objetos que arquivam a presença, ambigualmente delatando a ausência, segundo a autora:

Faltam mãos para as simplicidades do cotidiano, o cheiro do café desaparece, as roupas empilhadas não encontram sol, a poeira faz moradia nos móveis, sobramos nos vazios silenciosos deixados por quem se foi [...] os olhos vazam paredes fazendo perguntas que aceitariam respostas que nos restituíssem ao dia de ontem, que nos devolvessem um lugar que não é mais nosso, um estado anterior.²²⁶

A falta resultante do desaparecimento encontra como fim o vazio desproporcional à vivacidade do tempo passado. Contudo, a matéria retém individualidades e, portanto, a roupa é penetrada por encargos sentimentais, sendo também um modo de corporificar memórias; estes aspectos têm como resultado a possibilidade de refundar a matéria não mais orgânica, mas essencial e *engajada*: Allon White “estava nos vincos do cotovelo [...] estava até nas manchas da barra da jaqueta; estava no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava no cheiro”²²⁷. A gestão do novo corpo não se dá pela devoção à matéria primária – afinal, diante de sua ausência não restariam símbolos suficientes para a busca que escala as raízes da [re]memoração – mas de ofertar-lhe um símbolo de existência e, especialmente, de resistência; nem usurpador, nem substituto, mas vestígio a ser seguido pelo *desejo*.

Caminhamos sozinhos entre as incertezas do futuro e a consternação do presente, pois os sentimentos são subjetivos e a morte é dona de muitas vidas vividas e criadas em uma mesma duração: a do passado. Para Peter Stallybrass, no entanto, habitar as mesmas formas de Allon foi cobrir-se de afeto no tempo presente, pois “quando nossos pais, nossos amigos, nossos amantes morrem, as roupas ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos, ao mesmo tempo confortantes e aterradores – os vivos sendo tocados pelos mortos”²²⁸. *Confortantes* pois os traços da forma corpórea quimérica se erguem; *aterradores* pois erguem também a ruína da vida, afinal é vestígio e como vestígio está fadado ao vazio das coisas finitas.

²²⁶ GOUVÊA, Teresa V. S. Quando a Morte Chega em Casa: o luto e a saudade. In FUKUMITSU, Karina O. (org.). **Vida, Morte e Luto**: atualidades brasileiras. São Paulo: Grupo Editorial Summus 2018, p. 183.

²²⁷ Ibidem, Loc. cit.

²²⁸ Cf. Teresa V. S. Gouvea, 2018, p. 184.

O que fazer então dos significados arquivados no tecido? O destino das roupas, segundo Teresa Gouvêa, faz parte do adeus, bem como “todas as delicadezas que povoaram o corpo e os dias”²²⁹, determinada pelo sentir “dar adeus é um exercício que pede memória”²³⁰. O cerne da questão é como dar adeus também às marcas do corpo? Para o enviuvado Vadim, protagonista do romance *Somos Todos Arlequins* de Vladimir Nabokov, as coisas deixadas pela esposa “começam a se inflar de uma horrível e insana vida própria [...] deslocados e deformados porque ela não está ali para cuidar delas. Mesmo o mais corajoso dentre nós não consegue sustentar o olhar do espelho dela”²³¹, imóvel pela incapacidade de desfazer-se dos objetos, abandonou o apartamento povoado pelos tumultuosos hóspedes. A poetisa Nina Payne, por sua vez, conservou as vestes do marido no mesmo local de outrora zelando-as no afeto e, como conta, “se enfiasse a cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo”²³². O poeta sul africano Laurence Lerner conta que seu pai, por outro lado, não foi capaz de fitar a ausência e, diante dos restos simbólicos da esposa, desfez-se de tudo aquilo que dela ainda se contaminava:

Minha mãe ao morrer deixou um guarda-roupa cheio, / Um mundo meio gasto, meio novo: / Solas viradas para cima, olhando para a gente; [...] Uns cem vestidos, à espera. / Deixado com aquele passado de trapos, / Meu pobre e quebrado pai vendeu o lote todo. / O que mais podia fazer? / O dono de brechó deu de ombros, dizendo / “É pegar ou largar, é com você”. / Ele pegou / E perdeu os trocos no hipódromo. / O guarda-roupa vazio ficou olhando para ele por anos a fio.²³³

Penso nos modos assumidos pela minha incapacidade de encarar a vida paterna gravada no avesso do tecido; os cheiros efêmeros e os vincos congelados davam a ver a parcialidade da presença e, portanto, eram símbolos de ausência total, incapazes de proverem-se de quaisquer novos resquícios de seu dono. Os pulmões inspiravam e delas nada obtinham, ao expirar devolviam o vazio às tramas. Assim, sem dizer uma só palavra, repousei aquelas formas despovoadas dentro das caixas que tinham um desconhecido como destinatário. Antevi o futuro pelas palavras de Lerner: sim, *o vazio me olhará por anos a fio*.

²²⁹ 2018, p. 186.

²³⁰ Ibidem, Loc. cit.

²³¹ NABOKOV, Vladimir. *Look the Harlequins*, 1990, p. 73 apud STALLYBRASS, Peter. 2016, p. 22.

²³² PAYNE, Nina. *Old Clothes! Old Clothes!*, no prelo apud STALLYBRASS, Peter. 2016, p. 18.

²³³ LERNER, Laurence. *Residues*. In **Rembrandts Mirror**. Nashville: Vanderbilt University Press, 1987, pág.19. [Tradução minha para o texto original “*My mother dying left a wardrobeful, / A world half-worn, half-new: / Soles upward, staring: tangles of rings, [...] A hundred dresses, waiting. / Left with that ragged past, / My poor truncated father sold the lot. / what could he do? The dealer shrugged, and said, / 'Take it or leave it - up to you.' He took / And lost the fiver at the races. / The empty wardrobe stared at him for years.*”]

Revisitando o comum medo infantil de encarar a porta semiaberta do guarda-roupas que deixa a entrever a forma vazia, espécie de presença fantasmagórica que ali flutua observando nossos átrios mais íntimos e aflitivos. Restaram apenas as memórias e algumas poucas fotografias para povoar o espaço de presença cada vez mais fragmentada e dias cada vez menos preenchidos.

Certo dia dei de frente com uma série de fotografias do artista brasileiro André Penteado (1970 –), desci os olhos para o título que dizia *O Suicídio de Meu Pai*, respirei fundo enquanto as fotografias dos cabides vazios me atingiam sucessivamente. Tendo dedicado-se à fotografia comercial de 1998 até 2006, quando passa a desenvolver trabalhos que investigam a natureza e os significados ambíguos da fotografia que vagam entre sua importância e saturação no cenário contemporâneo, além de debruçar-se sobre as histórias do país e de sua própria vida diante de momentos de intensa consternação. A longa produção de André Penteado funda-se em um inventário de seus dias e percursos, atualmente dedicando-se à temas que envolvem memórias nacionais no projeto *Rastros, Traços e Vestígios*²³⁴, tendo como escopo a fotografia para investigar estes fatos representados e veiculados na história em métodos que precedem a popularização do suporte fotográfico. O artista revela encontrar um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e do historiador, ambos dedicados a observar a realidade, congelando determinados instantes em um espaço próprio.

Toda história é referente ao passado e impõe diante de nós uma barreira não visual, mas temporal que nos impede de atravessá-la e visitar o outro lado, o outro instante. André Penteado, contudo, borra as fronteiras entre o *presente que foi* e o *presente que está* para aproximar-se do corpo interdito. O projeto *O Suicídio de Meu Pai* (2007 – 2011) inicia uma romaria que segue os rastros do pai: os primeiros passos são dados da sala até o quarto do apartamento que Penteado vivia em Londres, para atender duas ligações que noticiavam o falecimento e a *causa mortis* – “José Octávio, tinha 72 anos quando cometeu suicídio em 31 de janeiro de 2007, em São Paulo”²³⁵. Contrariando as tendências sociais de silenciamento,

²³⁴ iniciado em 2015 com a série Cabanagem, seguida por Missão Francesa (2017) e Revolução Farroupilha que se encontra em fase de finalização, além do interesse pela continuidade do projeto em momentos como o descobrimento e a independência do país

²³⁵ Trecho retirado de texto fornecido por André Penteado em seu site oficial. **Disponível em:** <https://andrepenteado.com/>. **Acesso em:** dezembro de 2020.

ainda que não encontrasse palavras, André Penteado recusa emudecer, seu grito expressivo foi, desde o primeiro instante, dado através da arte, como conta:

Logo após receber a notícia, peguei minha câmera e comecei a fotografar. Foi uma maneira impulsiva e imediata de lidar com o acontecido. No dia seguinte, de manhã, voei para São Paulo. Chegando lá, fui diretamente do aeroporto para o velório, onde continuei fotografando, parando somente ao fim do funeral no dia seguinte.²³⁶

O motivo propulsor ao ímpeto da ação de Penteado foi a possibilidade de estar em contato com o pai mais uma vez, não em uma presença física e registrada, mas o contato com um interesse compartilhado: a fotografia. Em conversa, o artista revelou-me que a fotografia para ele foi a herança deixada pelo pai e que, portanto, concluiu que expressar sua dor através da imagem foi o gesto de adeus possível e plausível para o imediatismo da incerteza do por vir. Tratando-se do passado, a fotografia possui faces melancólicas e, como afirma o artista, esta melancolia pode ser ressaltada de acordo com as escolhas tomadas pelo fotógrafo; embora Penteado busque ofertar aos seus trabalhos uma fina película fria para que a carga emocional não seja a única a vociferar, em *O Suicídio de Meu Pai* o desalento é explícito na soturnidade da imagem.

No projeto fragmentado nas séries *O Funeral*, *As Roupas do Meu Pai*, *Os Cabides do Meu Pai* e *Os Dias Seguintes*, Penteado entrega sua dor e cria seu próprio modo de [re]encontrar a existência paterna em um tempo próprio: o tempo dado ao seu sentir e, ainda que não intencionalmente, opõe-se à sociedade cada vez menos empática e cada vez mais célere rumo ao próximo passo. O projeto iniciado na notícia do falecimento foi dado como encerrado por certo período, quando em 2011 Penteado revisita seu extenso arquivo digital de fotografias e dá-se conta de que, embora a vida encontrasse fluência nos dias e anos subsequentes à morte, muitos registros ainda remetiam ao seu luto. Um diário de poucas palavras começa a ser estruturado, um diário íntimo, corajoso e de entrega generosa dividido entre a despedida, os vestígios e os dias que se seguem mesmo na ausência. Em primeira instância, o ímpeto da ação não foi dedicação do fotógrafo à arte, mas do filho ao pai. Por fim, a expressão dos símbolos emocionais e a potencialidade visual e discursiva incorporadas na série conferiram-lhe o *Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger* no ano de 2013. No ano seguinte *O Suicídio de Meu Pai* foi corporificado no fotolivro (2014) de organização um tanto babélica (*figura 61*), o coração metálico retorcido que vemos na fotografia em página dupla que abre o livro, por exemplo, figura entre os últimos registros encaixados no projeto.

²³⁶ Trecho retirado de texto fornecido por André Penteado em seu site oficial.

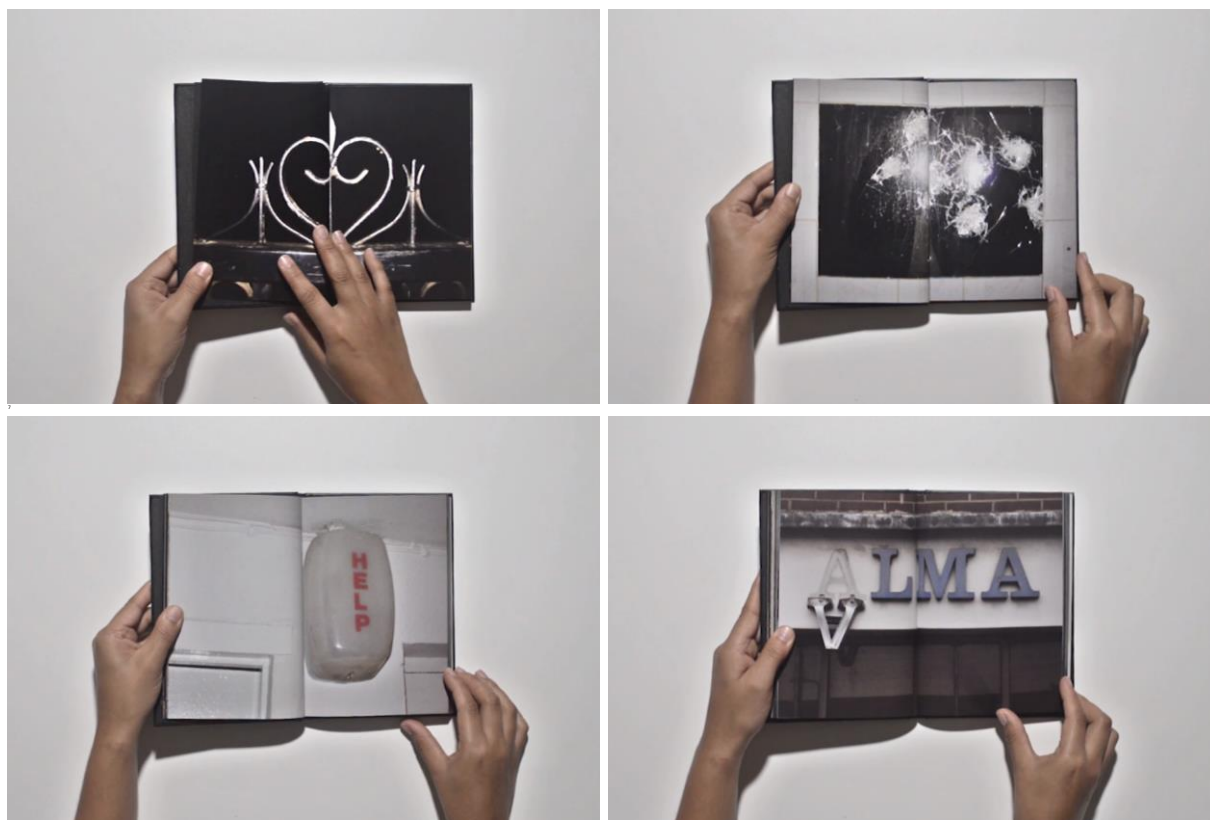


Figura 61: André Penteado, *Os dias seguintes*, 2014.

Fonte: Compilação da autora feita a partir do fotolivro *O Suicídio de Meu Pai*.

A estruturação das páginas manipula a concepção do instante da tomada fotográfica, tal ideia corrobora para a manifestação do trabalho que fala, não sobre o pai, mas sobre o luto e os sentimentos da depressão em uma perspectiva própria ordenada pela experiência dos sentimentos descompassados. Quando questionado por mim sobre o processo anárquico de montagem do fotolivro, André Penteado fala sobre o *ouroboros*, a espécie de circular inesgotável, que seu pai havia tatuado sobre a pele já idosa dos ombros pouco antes de seu falecimento, marcando o próprio corpo de retorno contínuo. Penteado prende-nos entre grades e arames, presenteia-nos com galhos secos e flores murchas, deixa a ver algumas manchas misteriosas e objetos quebrados; converge início e fim, o que segue são vestígios que se introduzem sorrateiramente no cotidiano do luto. Mesmo no silêncio das coisas indizíveis *O Suicídio de Meu Pai* demonstra uma fatal sedução pelas palavras fotografadas aleatoriamente e não intencionalmente, como se sussurrassem aos pés dos ouvidos elas chamam-lhe uma vez mais para serem ressignificadas: o processo de luto de Penteado compromete-se com a latência dos sentimentos de suas próprias dores.

HELP é o que sinaliza o opaco luminoso ao topo de uma parede branca, as letras vermelhas em fonte garrafal camuflar-se-ia ali se não fossem capazes de pungir o transeunte

que acolhe a *ajuda* – seja como oferta, seja como súplica, seja como confissão. Penteado absorve cada palavra que vaza das paredes do seu caminhar e entrega-nos a visualidade do silêncio – eu não cesso em lê-la. A palavra tem a potência de incitar no observador a avidez da busca de sentidos a partir da interpretação individual e subjetiva que instaura diálogos propulsores de questionamentos e reflexões acerca das relações internas da obra e de seus “porquês” que me incapacita para a análise da imagem como mero objeto ou virtualização, neste ínterim é ela mesma, a imagem, que transporta o corpo.

Ao pousar os olhos no fotolivro da série pela primeira vez, ainda sem compreender os significados intrínsecos à obra, ela nada respondia às minhas inquietudes, ainda assim, ofertei a pele em brasa e a palavra foi marcada: ALMA. Vizinha à residência do artista em Londres, a empresa havia encerrado suas atividades há anos quando o letreiro avariado foi fotografado. Considero essa uma das mais eloquentes fotografias do projeto, pois, se por um lado todo registro fotográfico é dado pela manipulação do plano focal – que objetiva conservar o instante significativo para a constituição da história –, não há encenação dos caminhos trilhados por André Penteado. O cotidiano é visto em seus aspectos mais crus, sinceros e subvertidos – tal como a letra que pende –, evocando significados e preocupações primários diante do desaparecimento que se esgueira.

A série *O Funeral* (2007) (*figura 62*) inicia-se no retorno ao país de origem e, apesar do obscurantismo, é nítido o esvaziamento do entorno. As fotografias analógicas e sem cores constroem um inventário íntimo dos cenários que testemunham a peregrinação por caminhos cada vez mais lúgubres. Ainda que inconscientemente as imagens iniciais compartilham a presença dos focos de luz, iniciando-se pela luminária no teto do quarto do artista e posteriormente em seu exterior; a luminosidade contrasta com a massa sombria e o curto gradiente de tons que parecem indicar o caminho a ser seguido pelo filho que rumo ao encontro do pai. A pouca iluminação resguarda-se para constatar a conclusão do percurso e, em meio a escuridão, o corpo de José Octávio é destacado pelas quatro velas plastificadas que emolduram sua horizontalidade.



Figura 62: André Penteadó, *O Funeral*, 2007.

Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora a partir do projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

É noite quando André Penteadó chega ao velório do pai e, encontrando-se sozinho com o corpo presentificado, começa a fotografá-lo em resposta natural e impulsiva aos sentimentos que levaram quatro unidades de filme preto e branco para retificarem-se, porém, boa parte das imagens são preservadas em seus arquivos e zeladas em seu afeto. O pai presentificado sob as flores foi vestido com uma camisa listrada cujo os botões centralizados

no corpo-físico centralizam também o olhar no corpo-imagem (*figura 63*). Uma pequena mancha surge no tecido sobre o peito que fora receptáculo de pranto, André Penteado narra a poética da dor enquanto gera um vínculo que transubstancia o corpo paterno em corpo simbólico, neste novo modo de existir gestado na ausência o pai vem à luz da câmera fotográfica.



Figura 63: André Penteado, *O Funeral*, 2007.
Fotografia digital.
Fonte: Projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

A necessidade de rearranjar o cotidiano resulta na possibilidade de reaver a história fragmentada pela partida. Ao visitar o apartamento do pai André Penteado insere-se no espaço de tempos múltiplos no qual pai e filho podem coabitar, afinal a existência identitária deixada na antiga morada invade o local marcado pelo fim do último toque – o sabonete usado, o alimento preparado, os cigarros acumulados e as roupas desabitadas. Paul Auster revela em *A Invenção da Solidão* que se sentiu intruso ao adentrar a casa e tatear os objetos do pai como se neles encontrasse a inevitabilidade de invadir sua mente e, ao mesmo tempo em que recusa desvendar as verdades ocultas sob as coisas, experencia o sentimento intolerável de despedir-se delas, pois “mais do que ver o caixão ser baixado na terra, o ato de jogar fora aquelas gravatas me pareceu personificar a ideia do sepultamento”²³⁷.

Independente do destino ou do que nos suscitem, as *coisas* geralmente estão diretamente relacionadas à ideia de propriedade material e, portanto, à valores econômicos; como demonstrado por Peter Stallybrass “amar as coisas é, para nós, como um constrangimento: as coisas são, afinal, meras coisas. E acumular coisas não significa dar-lhes vida”²³⁸, porém delegar-lhe exclusivamente o caráter de matéria objetiva é desconsiderar suas relações memoriais, afetivas e sua capacidade de marcar-se, afinal as roupas podem “seguir as conexões do amor ao longo das fronteiras da ausência, da morte, pois a roupa carrega, além do valor material em si, o corpo ausente, a memória, a genealogia”²³⁹. Dito isto, o bem recebido pelos *sobreviventes*²⁴⁰ perdem o caráter de objeto de troca, pois a transmissão feita não é referente à *coisa em si*, mas da *coisa de presença*. Para André Penteado as roupas do pai possuíam caráter de testamento a ser lido no tecido impregnado pelo perfume e pelo fio de cabelo encontrado sobre um dos ombros de uma camisa vermelha que, ao ser vestida, levou o filho a sentir-se acolhido pelos braços do pai uma última vez. Da experiência deste abraço simbólico surge a segunda série do projeto, nomeada como *As Roupas do Meu Pai* (2007) (*figura 64*). A imobilidade do corpo que posa foi margeada pela câmera Canon 5D nos

²³⁷ 2019, p. 20.

²³⁸ 2016, p. 19.

²³⁹ 2016, p. 28.

²⁴⁰ O termo “sobrevivente” aqui empregado refere-se ao indivíduo que vivencia processos psicológicos, físicos e sociais advindos da experiência testemunhal (não necessariamente visual) do suicídio, como sugerido por John R. Jordan e John L. McIntosh em *Grief After Suicide: Understanding the Consequences and Caring for the Survivors*, publicado em 2011.

mais de cinquenta e dois retratos sobre a superfície acinzentada – imóvel tal como um corpo sob a lápide ou sobre a mesa fria da autópsia, como conta o artista.

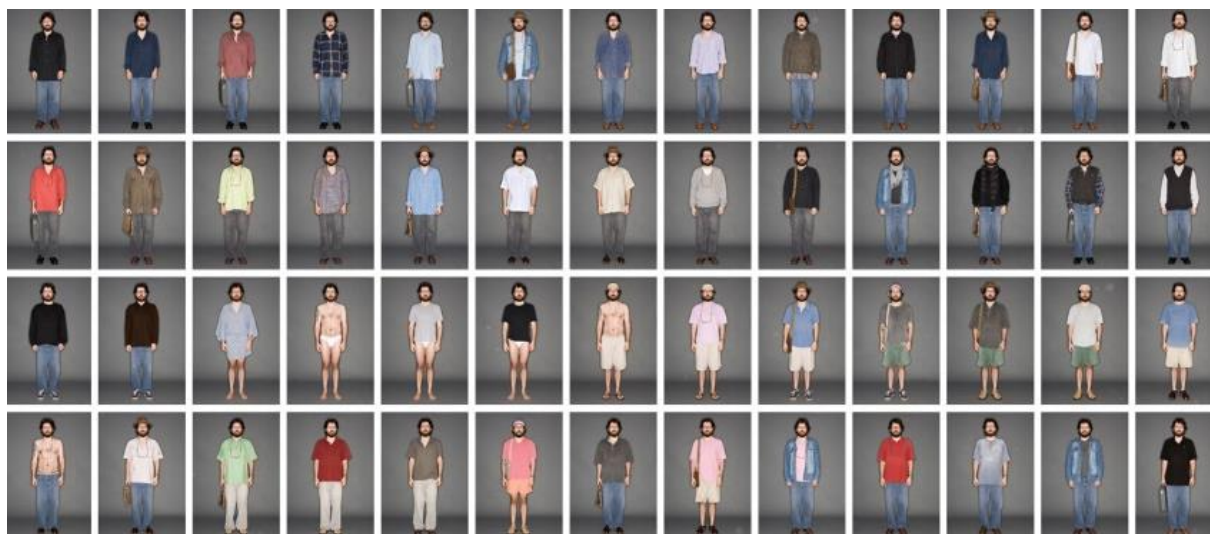


Figura 64: André Penteadó, *As Roupas do Meu Pai*, 2007.

Fotografia digital.

Fonte: Projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

A estetização da existência forjada resgata o corpo-matéria do desaparecimento e nos dá subsídios para imaginá-lo. Penteadó *traveste-se* do pai – o faz na carne gravada no tecido, resgatando as partículas de sua idiossincrasia –, o mesmo abraço habitado de outra maneira (*figura 65*). A transferência das roupas e dos objetos, segundo Peter Stallybrass concede a identidade do indivíduo, pois, como afirma o autor:

[...] elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, sevem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transferidas de mãe para filha, do aristocrata para o ator, de mestre para aprendiz. Muitas vezes essas transferências são representadas, no teatro da Renascença, em cenas em que um servo ou uma serva veste-se como seu mestre, um amante veste as roupas emprestadas de outro amante, uma caveira habita as roupas que sobreviveram a ela. Na peça *Noite de Reis*, de Shakespeare, o irmão é transformado, pela roupa, em irmã, e a irmã em irmão, identificando-se como Cesário/Sebastian. Chegamos mais perto, aqui, do significado mais restrito de “travestismo”, tal como é hoje utilizado para denotar cruzamento de gênero.²⁴¹

²⁴¹ 2016, p. 32.



Figura 65: André Penteadó, *As Roupas do Meu Pai*, 2007. Fotografia digital.

Fonte: Projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

A historiadora da arte Annateresa Fabris em *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, afirma que o retrato “supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo”²⁴². Ao colocar-se diante da câmera a atitude primária da ação do sujeito é fabricar-se para ter sua imagem gravada na superfície da imagem, deste modo, não eximindo o referente de ser caracterizado por traços específicos e identitários. Fabris compreende nesta transposição de singularidade, a possibilidade de afirmar que, com certa frequência, “todo retrato é também virtualmente o auto-retrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade [...]”²⁴³. Enquanto para Fabris o autorretrato é condição permanente do corpo e da identificação de si, para Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico* “qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo [...]”²⁴⁴, neste contexto, a fotografia absorve a escolha da tomada e, portanto, torna-se um autorretrato.

Para distinguir tecnicamente o retrato do autorretrato, creio que em primeira instância é possível declarar que existe um afastamento entre os personagens envolvidos na imagem, onde *operator* e *spectrum*²⁴⁵ se correlacionam apenas pelo cerne da câmera capaz de cruzar

²⁴² FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Minas Gerais: UFMG, 2004, p. 21.

²⁴³ Ibidem, p. 51.

²⁴⁴ 1994, p. 343.

²⁴⁵ Roland Barthes em *A Câmara Clara* irá estabelecer quais são as funções tomadas para que a prática fotográfica se conclua, dentre eles estão o *operator*, *spectrum* e o *spectator*. O primeiro é o fotógrafo, aquele que manipula o congelamento do momento por meio do disparo da câmera; o segundo é o personagem que se sujeita ao olhar da Medusa para tornar-se imagem; por fim, o *spectator* é aquele que portará a imagem entre os dedos e a observará independente de *studium* (perspectiva geral referente ao gosto ou não gosto) ou *punctum* (atravessamento sensível).

os olhares daquele que olha e daquele que é olhado. O autorretrato, por sua vez, como define Dubois, “é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação”²⁴⁶ e, diferente do que ocorre na pintura e no desenho, a autorrepresentação fotográfica soluciona problemáticas do tempo dissolvido no movimento do corpo. A dupla função do artista em teatralizar sua presença e registrá-la em simultâneo parece facilmente acomodar-se na poética confessional de André Penteadó em *As Roupas do Meu Pai*, porém não se exime de complexidade, já que as fotografias da série em questão permeiam os limites entre o retrato e seu subgênero. No que tange a poética, o artista performa a si mesmo como um arquétipo para que o pai exista por meio da sequencialidade e, por consequência, borra a linha tênue que separa o retrato-de-si e o retrato-do-pai.

O ato do fotógrafo dá a ele a função de embalsamador e, para além de congelar o momento, ele preserva o corpo contra a decomposição e o desaparecimento. Os aspectos visuais destas fotografias são frios e tesos, o(s) corpo(s) veste(m-se) caracteristicamente, por vezes tentam convencer o olhar desavisado de que quem está exposto na imagem dorme profundamente e pacificamente. Algo em *As Roupas do Meu Pai* atravessa o olhar em uma perspectiva histórica que se encarrega de resgatar o hábito Vitoriano das fotografias *post mortem*: sua pele é pálida, sua feição é inexpressiva, seus olhos estão fechados²⁴⁷, os cabelos negros são penteados para trás criando uma ondulação que brevemente torna incerta a posição do corpo que parece deitar-se sobre a superfície acinzentada. O uso da luz intensa descolore ainda mais o corpo, rodeado pela sombra que lhe confere volume e dimensão; o fundo escuro soma-se à claridade da luz, dando a ver pequenas partículas de poeira que flutuam sobre as imagens performativas (*figura 66*). Em justaposição à frieza estética os sentimentos se solidificariam no correr dos olhos pelas palavras que compõem o título, seu corpo é imóvel, tal como é imóvel um corpo falecido que teatraliza não intencionalmente sua finitude na fotografia *post mortem*.

²⁴⁶ 1994, p. 156.

²⁴⁷ Previamente ao *Suicídio de Meu Pai*, André Penteadó executara um projeto intitulado como *Sonhadores* (2006) que consistia em fotografar executivos de uma mesma empresa com os olhos fechados, acreditando que neste ato seria possível observar outras formas e expressões sem os desvios do olhar (o projeto *Sonhadores* não foi divulgado até o momento de finalização da presente pesquisa). Durante a execução inicial de *As Roupas do Meu Pai*, outras tentativas foram feitas, ao final optando pelo encerramento ocular novamente, para que outros elementos pudessem mediar nosso olhar sobre a identidade do pai.

Algumas culturas ainda mantêm a crença de que o fotógrafo é nada além de um caçador de almas e que as captura com o auxílio da câmera, tornando-as prisioneiras de uma existência incorpórea. As partículas espectrais que sobrevoam o corpo do artista, nesta perspectiva, sugestionam a captura desta força vital e, diante dos olhos, vemos a substância incorpórea desprendendo-se do corpo, seja do filho ou seja do pai. Vimos que as imagens e símbolos relacionados à morte e ao morto na contemporaneidade já não se adequam nos ambientes de convívio social; o confronto com as roupas vazias quase sempre está recluso nos proscênios dos ambientes familiares, contudo, a tentativa de preenchido é exposta por André Penteado. Novamente as fotografias são sóbrias, poucas cores saltam das roupas, o filho calça os sapatos do pai e ergue-se no interior de suas roupas.



Figura 66: André Penteado, *As Roupas do Meu Pai*, 2007.
Fotografia digital.

Fonte: Projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

Philippe Dubois afirma que os álbuns de família incorporam o amor e o saudosismo, tornando-se “objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha [...] só se abre com emoção numa espécie de cerimonia vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos”²⁴⁸. Penteado segue os rastros deixados pelo depósito de afeto, o saudosismo incorporado faz reverberar a compleição ausente e lhe permite um último retrato – um último toque. O artista entrega seu corpo e sua perda. O esvaziamento em sua obra é triplo: o vazio dado pelo desaparecimento paterno, o das roupas vazias de corpo e o vazio do espaço. Este espaço é revelado nos cabides que outrora sustentavam as vestes, agora, porém, espalham-se pelo chão do estúdio fotográfico como restos do gesto poético. O artista revela que considerou a hipótese de realizar um trabalho físico com os objetos, porém concluiu que o planejamento da ação não seria nada além da indesejada extensão de sentimentos de dor. A série *Os Cabides do Meu Pai* (2007) (figura 67) encerra o adeus aos vestígios no projeto, porém não encerra o luto; as vivências emocionais advindas da morte não cessam em intervir nos caminhos de Penteado que continua fotografando por anos antes de compreender a modificação da perspectiva.

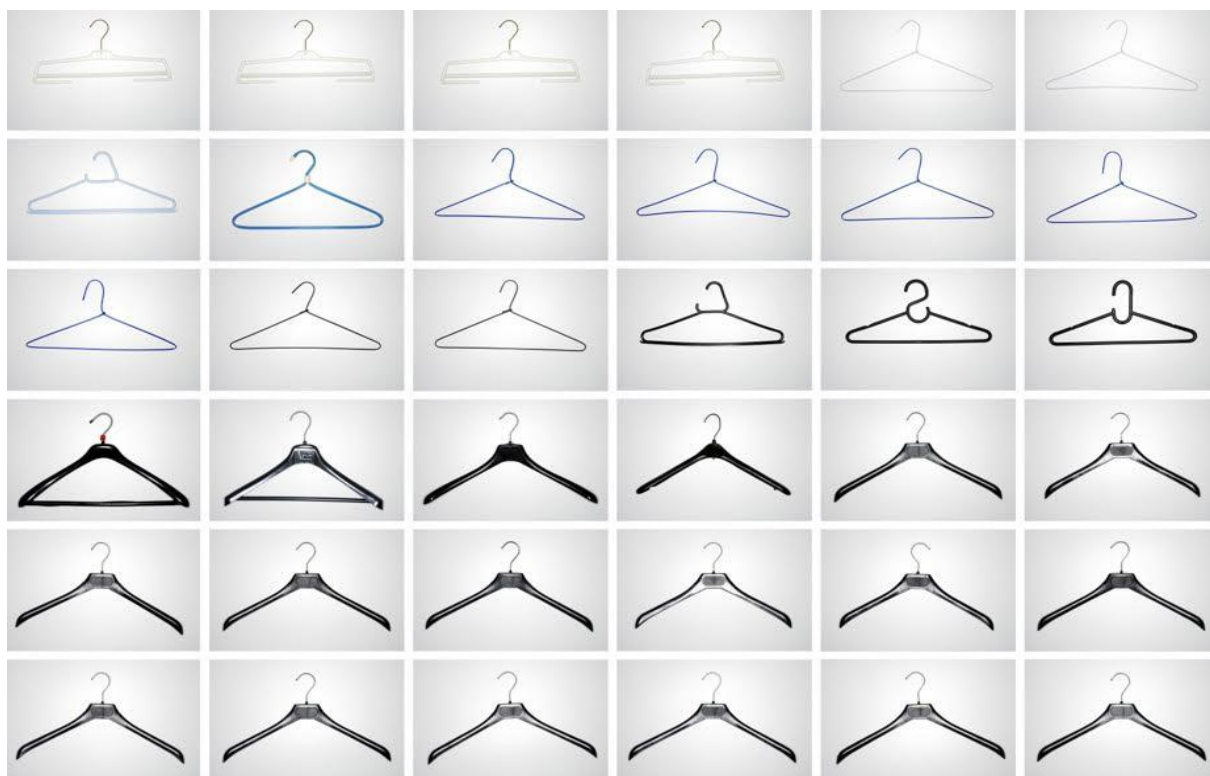


Figura 67: André Penteado, *Os Cabides do Meu Pai*, 2007.

Fotografia digital.

Fonte: Projeto *O Suicídio de Meu Pai*.

²⁴⁸ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993, p. 79-80.

Concomitantemente a este período que se passa antes da finalização do projeto e sua exibição, o artista executa um novo projeto que visava narrar as vivências do luto assumido para além do imediatismo de *O Suicídio de Meu Pai. Não Estou Sozinho* (2009 – 2013) apresenta os impactos gerados a longo prazo no cotidiano dos sobreviventes e fragmenta-se nas séries *Nós*, *Vazio* e *Memórias*, além do vídeo *Como Você se Sente*. Já de volta a Londres, André Penteado procura grupos de apoio para familiares de suicidas na tentativa de abarcar os sentimentos aos quais a terapia não era suficiente e então passou a ter contato com estas pessoas de diálogos tão empáticos e dores tão similares, disto decorre o nome dado ao projeto.

André Penteado compartilha através da oralidade seus sentimentos e expõe a ideia de dar formas às multiplicidades encontradas no *SOBS*²⁴⁹, a metodologia escolhida é estruturada naturalmente no decorrer das visitas aos participantes. Como conta o artista, em *Nós*, ele iniciou tentando fotografar John no mesmo local no qual a esposa se suicidara, depois segurando objetos que pertenceram a ela, além de solicitar que posasse de olhos fechados assim como ele fizera em *O Suicídio de Meu Pai*, no entanto, naquele contexto as coisas foram tomadas por uma morbidez indesejada. Diante disso, Penteado solicita que as pessoas escolham uma parede na qual desejassem ser fotografadas e passa a criar retratos de olhos arregalados que não permitem fuga: eles nos olham e exigem retorno, isso é tudo (*figura 68*).

²⁴⁹ Mais uma vez o uso da palavra atravessa sua obra, Penteado atenta-se a essa questão ao frequentar o grupo de apoio, como conta em entrevista, a sigla *SOBS* é a abreviação para *Survivors of Bereavement by Suicide* [Sobreviventes de Luto por Suicídio], o conjunto das letras iniciais por si mesmo forma a palavra que em tradução para o português significa “soluçar”, como soluça-se em consequência ao choro.



Figura 68: André Penteado, fotografia da série *Nós*, 2009 - 2013.

Fotografia digital.

Fonte: Projeto *Não Estou Sozinho*.



Figura 69: André Penteado, *Avô [Vazio]*, 2009 - 2013.
Fotografia digital.

Fonte: Projeto *Não Estou Sozinho*.

Através do olhar penetrante e direto a série *Nós* se propõe a discutir a vergonha advinda dos tabus que permeiam a temática do suicídio, além da culpabilização que muitas vezes geram o desvio do olhar. Neste ponto o artista solicita que as pessoas se retirem do ambiente e no vazio cria um retrato possível para o corpo desaparecido (*figura 69*). Os retratos

da série *Nós* carregam os nomes de quem apresenta-se na imagem, enquanto à *Vazio* atribui-se ao título a relação mantida entre o integrante do grupo que participa do projeto e o falecido; já em *Memórias* nomes de objetos dão pistas do vestígio deixado pela pessoa. Mesmo carregados de carinho, nem sempre esses objetos figuravam no cotidiano doméstico, muitas vezes ocultavam-se em gavetas, malas ou cômodos fechados; após solicitar a escolha de um objeto que remetesse ao falecido, André Penteado questiona em qual local ele é mantido. A carga dos objetos expressa em *Memórias* é dada na potencialidade de criar conexões através das memórias; as emoções que consolidam a série retomam a discussão da banalidade da coisa que, mesmo sendo *coisa*, ela abandona o caráter frio de objeto para absorver traços de presença, possibilitando a presentificação atribuída no afeto. A fotografia, em sua aptidão de Medusa em petrificar o momento nos arquivos familiares, frequentemente era o objeto escolhido para compor a série (*figura 70*).



Figura 70: André Penteado, *Fotografia [Memórias]*, 2009 - 2013. Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora a partir do projeto *Não Estou Sozinho*.

Os objetos variam entre as fotografias ocultas, roupas, acessórios, móveis, entre outros, sempre revelando os gostos e interesses demonstrados por seus donos; porém há uma exceção, um dos participantes do projeto escolhe a certidão de óbito para representar a pessoa amada (*figura 71*). A fotografia registra uma espécie de mural que rapidamente toma formas e características de um santuário, local de conservação de objetos íntimos e imaculados para quem se coloca diante dele tomado de estima. O contraste entre o painel e a parede é saturado, dentro dele alguns *buttons*, cartões de estabelecimentos, uma imagem publicitária do livro *Theatre of Silence: the lost soul of football* [Drama do Silêncio: a alma perdida do futebol] de Matthew Bazell, um aviso sobre a doação de sangue e outro sobre a importância de denunciar crimes de ódio e homofobia, mais abaixo um aviso em letras garrafais *I WANT TO TALK TODAY* [EU QUERO CONVERSAR HOJE], uma fotografia e acima dela o atestado de óbito rasgado nas laterais; fora dele duas marcas vermelhas e arqueadas, como a marca de batom deixada pelos lábios na superfície da pele, agora, porém, na superfície da parede que exibe a declaração do fim.



Figura 71: André Penteadó, *Certidão de Óbito* [Memórias], 2009 - 2013.
Fotografia digital.

Fonte: Projeto Não Estou Sozinho.

Fotografar o local de descanso dos objetos em *Não Estou Sozinho* equivale à incursão pelos locais onde guardamos as emoções mais particulares. As séries do projeto foram organizadas no fotolivro do projeto (2014) de André Penteado, cada imagem é impressa em páginas grossas e opacas, não existem folhas duplas, cada fotografia é individual, sua única companhia é o avesso vazio. *O Suicídio de Meu Pai* é o oposto, os registros espalham-se e invadem as páginas, não deixando espaços para a próxima tomada de fôlego, as sequências se dão seguidamente, vertiginosas tal como a elaboração do luto; a transição de *As Roupas do Meu Pai* para *Os Cabides do Meu Pai* é repentina e abrupta, as páginas dobram-se secretamente aguardando serem abertas, como se abrisse-se um guarda-roupas na tentativa de encontrar a próxima combinação, o que encontra é o vazio, o que resta é o vazio exposto na fundura do roupeiro – ou nas dobras da imagem (figura 72).

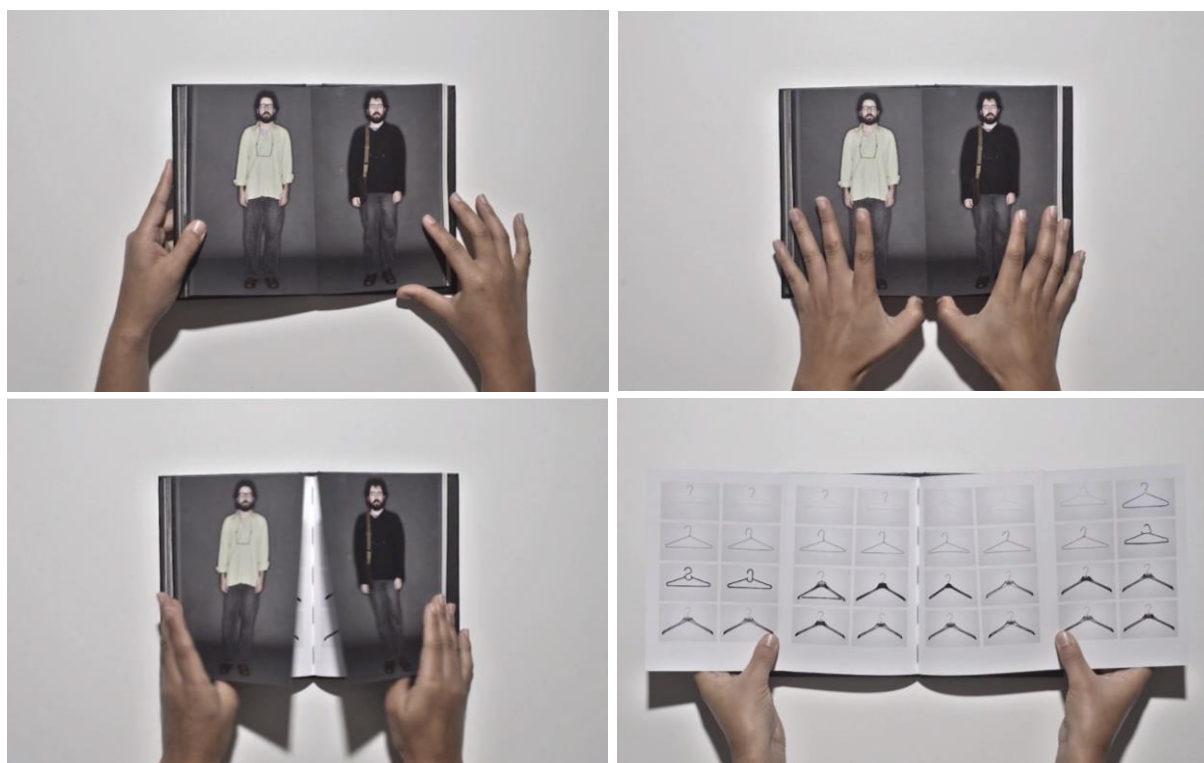


Figura 72: André Penteado, fotolivro *O Suicídio de Meu Pai*, 2014.
Fotografia digital.

Fonte: Compilação da autora a partir do fotolivro *O Suicídio de Meu Pai*.

Não Estou Sozinho nos coloca dentro do cenário da perda. Entre uma página e outra do fotolivro somos colocados diante do desaparecimento, os olhos dos participantes abrem-se enquanto as bocas cerram-se e é nesse “não falar” que o silêncio é rompido. A luz na poética pessoal de André Penteado dedica-se à sensibilidade que ascende na superfície do plano para mostrar as marcas da ausência; a repetição dos enquadramentos une a todos em uma mesma dor; simultaneamente, o deslocamento da posse dos objetos nunca é a

transferência da matéria, mas da memória. O momento de emoções intensas é extravasado na expressividade da fotografia e se fragmenta nas fases do luto. Executados entre Londres e São Paulo, *O Suicídio de Meu Pai* se encerra apenas em 2011 quando a edição proporciona a percepção de que “entre fotos normais do dia a dia, uma concentração de imagens tristes, como objetos quebrados, lugares abandonados e ruas escuras”²⁵⁰ faziam parte de uma forma inconsciente de expressar seu luto, todavia, ele faz germinar os projetos subsequentes que se encontram no tempo e espaço da dor.

O fotolivro do projeto *Não Estou Sozinho* apresenta textos em letras minúsculas, sem recuo ou parágrafo, as palavras correm seguindo a naturalidade dos sentimentos presos nas margens, assim como as formas e verdades que a imagem enclausura. Já em *O Suicídio de Meu Pai*, o encerramento é dado na exposição da última declaração do pai, uma última carta, uma última assinatura – “Janeiro, 2007. Zé Octávio” – e, para Penteado as letras possuíam o poder da formalidade meticulosa que buscava assegurar a família de que a decisão que tomara foi elaborada e decidida como pode fazê-la. André Penteado veste e registra todas as roupas do pai e todas as peças passíveis de incorporação, quando encerra esse processo dá continuidade a existência objetal transformando a escrita do pai em objeto tridimensional. Sobre a parede escura a chamativa peça em neon (figura 73), é a única produção tridimensional do artista e é exposta acima do fotolivro que recebe na capa a mesma caligrafia, a caligrafia do pai para convidar o olhar e o toque sobre as formas.

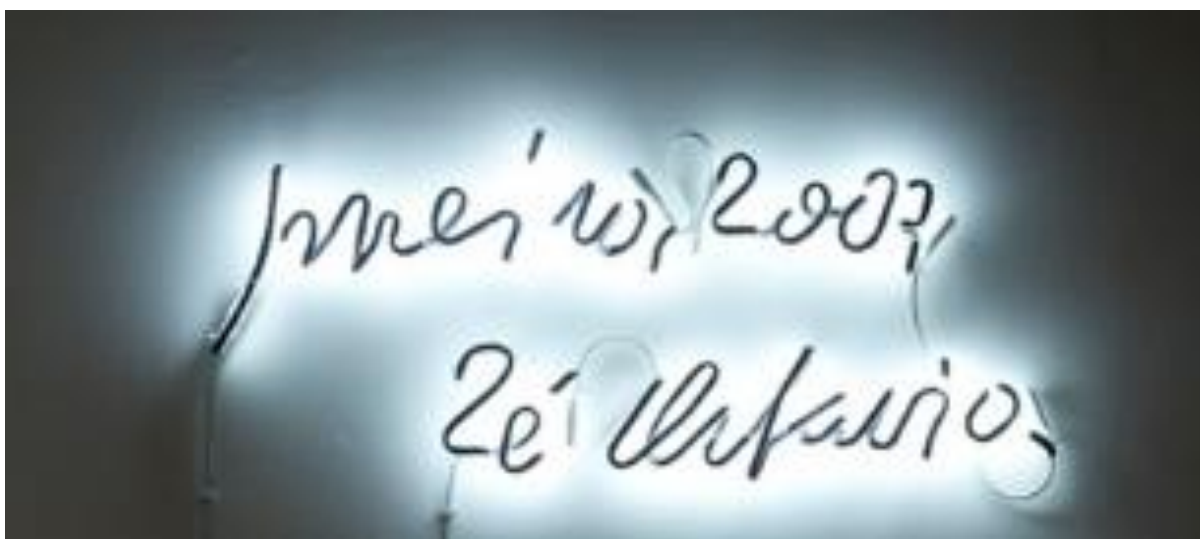


Figura 73: André Penteado, Sem título, 2011.
Fonte: Vista da exposição *O Suicídio de Meu Pai*.

²⁵⁰ Trecho retirado de texto fornecido por André Penteado em seu site oficial. Disponível em: <https://andrepenteado.com/>. Acesso em: dezembro de 2020.

A historiografia agora é outra, uma história escrita – ou registrada – sem a presença de familiaridade conhecida. A carta instaura um último e unilateral diálogo e endereça-se ao adeus; os *significados poderosos* transcritos dão ao papel a possibilidade de marcar-se pela memória, agora objetual. Para Stallybrass o *texto estava morto*, as palavras não eram suficientes para ofertar qualquer resquício de presença, mas vestiu-se de Allon ao vestir a jaqueta, tal como ocorre para Penteado ao encontrar traços físicos do pai nos entremeios do tecido. Parafraseando mais uma vez Peter Stallybrass “uma poesia da superfície vestida e permeada”²⁵¹.

André Penteado resgata o pai do iminente desaparecimento; recebe os vestígios, os traços e as marcas de vida da forma esvaziada consumando-as na materialidade artística. A compleição física é transportada para a poesia escrita no avesso do tecido e exposta no avesso da ausência. Roland Barthes afirma que o tecido é a mais oportuna metáfora para a escrita textual, pois envolve e encarcera o leitor em sua urdidura estruturada como “uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia”²⁵². Se dissolve, pois não é o remetente (autor) quem define e que tampouco expressa a pluralidade própria e essencial do texto, mas sim o destinatário (leitor), no entanto “esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”²⁵³. Nesta espécie de rede de entrecruzamentos contínuos, as palavras são rasgadas uma vez mais como se rasgasse as tramas do tecido e deixasse exposto o corpo.

Novo corpo, corpo inventado, corpo intermitente.

... E eu escrevo como Luzia jamais pensou que escreveria.

Escrevo.

²⁵¹ 2016, p. 33.

²⁵² BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 4 ed. 1996, p. 83.

²⁵³ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 70.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: a impressão do fim [ou quase isso]

[...] quero sair voando para começar a escrever e me encontrar contigo nessa carta. Outras vezes desenho o tempo presente com os momentos em que estivemos juntos. Sempre acontece algo em meus desenhos [...] Vejo-o com os olhos que veem até aquilo que não pode ser visto. Sei que estás simplesmente aqui, com a mente que sabe em forma de aparições. Está aquilo que vivo em ti porque está a tua expansão. Isso é mais que real por isso durará para sempre.
- Fernanda Laguna²⁵⁴

Era como se o ato de escrever fizesse aquilo tornar-se real... então ela usou um lápis ao invés de sua caneta favorita. Da próxima vez que ela olhava, o texto estava apagado.
- Su Friedrich²⁵⁵

Hoje mais cedo encontrei Luzia sentada sob o sol com uma florzinha rosa presa em seus cabelos. Choveu, então a ajudei a caminhar para a sala. Ela sussurrou entre os dentes não haver nada que a agradasse na televisão, disse já ter visto de tudo e que, a partir dali tudo o que via era repetição. Zangou-se, então a ajudei a caminhar para o quarto e ouvi seu corpo despencando sobre a cama. Falamos sobre alguns personagens que costumavam preencher nossos dias no passado, perguntei sobre uma mulher que vinha até a casa e apertava minhas bochechas quando eu era pequena e tímida demais para expressar que detestava aqueles gestos de suas mãos. Soube que a mulher morrera, assim como quase toda sua família.

Ao final, Luzia me perguntou se eu já havia reparado que aquele era um bairro de velhos e disse “nós éramos todos jovens quando chegamos, as casas eram distantes e nossas pernas correspondiam à nossa disposição para caminhar. Hoje somos velhos... estamos velhos ou mortos, é assim” e, entre um suspiro e outro, continuou “Essa é a parte ruim de estar tanto tempo no mesmo lugar, as pessoas envelhecem, morrem e as casas ficam vazias até chegar um jovem e recomeçar. Quando vocês vêm a casa fica cheia de nós mesmos, é bom, mas sempre falta alguém... nunca é cheio o suficiente.”

²⁵⁴ Fragmento da obra intitulada como *A Chave das Cinco Letras do Seu Nome*, da artista argentina Fernanda Laguna, exposta na Bienal do Mercosul de Porto Alegre – RS em 2013.

²⁵⁵ SINK or Swin. Direção de Su Friedrich. USA: Downstream Productions. 47’ 40”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RacL0OCJj-0>. Acesso em: janeiro de 2021.

Luzia fez uma pausa para ouvir o velho carro de som que anuncia os falecimentos que ocorreram na cidade na última semana. Essa é uma tradição por aqui, há anos o mesmo velho homem dirige o mesmo velho carro na mesma velha missão de noticiar a chegada do velho medo do mundo. O som ficou distante enquanto eu pensava que a frequência deste anúncio antes era diária, mas isso foi antes do portador das más notícias envelhecer também. Luzia, ainda com os olhos fixos na janela, resmungou: “o ruim de ficar velho é se despedir de quem cansou antes da gente”. Retruquei teu desabafo com uma piada – ou algo assim – que a deixasse menos melancólica: “O que uma moça tão jovem quanto você pode saber de velhice, Dona Lola?”. Ela riu e disse que é mesmo muito jovem, apenas seu corpo esqueceu como sê-lo. Rimos e depois ficamos em silêncio.

Iniciei esta pesquisa expectando compreender a potência acalentadora da fotografia em condensar a memória e fazer permanecer a figura familiar quando esta encontra-se a um sopro de distância do irrevogável desaparecimento. Chego ao fim com o sentimento inquietante de o ter folheado até aqui: o fim do corpo e o fim da lembrança aclarada. Apesar disso, algo nasce, no coração semântico da palavra mesmo: a imagem vem ao mundo cortando-o com a estridência do sentir que oxigena a própria existência. Como se sucede aos artistas André Penteado, Sabrina Pestana, Henrique Carneiro, Maria Soledad Nívoli e Mariela Sancari em suas imagens de perda gestadas na subversão do esquecimento.

Em *Sobre a Fotografia* a filósofa norte-americana Susan Sontag, afirmou que a fotografia familiar é a possibilidade de portar crônicas pelo que dela é registrado. Fotografamos e arquivamos os duplos, pois somos impelidos a conservar os momentos vividos, tal como se minguisse a possibilidade de desaparecer. Diante do adeus ao corpo que desaparece, o corpo-imagem funda a possibilidade da criação de um álbum familiar tardio, pois o ato sequencial do registro restitui a lembrança que existe, ou melhor, [re]cria a lembrança que persiste. Concluo que, mais do que arquivar momentos, o álbum de família produz passados próprios – *passado que foi, passado que está e passado por vir* – por meio dos gestos de seleção, ocultação e exibição. Para André Penteado, Mariela Sancari e Maria Soledad Nívoli, esse receptáculo só pode ser concretizado no gesto performático de seus próprios corpos: corpos que habitam, corpos que posam, corpos que caminham.

Apesar de a história ser um objeto caracteristicamente linear de múltiplos passados que existem, findam e se ressurgem, seguir os rastros existenciais não permite a mesma

organização cronológica, pois, em que pese o esforço, algo nos passaria despercebido. Para Henrique Carneiro, por exemplo, o corpo ofertado para Luciara surgiu do agrupamento tardio dos arquivos familiares; enquanto para Sabrina Pestana o corpo secundário de Zico foi fundado em seus poros, arquivando-o em uma despedida diária e precoce. Tensões do tempo – de lembrança e de desaparecimento – que resultam em imagens de metodologia estritamente humanas.

A fotografia trata de um dispositivo que atesta sua capacidade de atribuir permanência à lembrança e ambigualmente carrega o fardo de ser passível de apagamento, pois pode diluir-se até a inexistência da forma ou ainda porque pode marcar-se até rasgar o corpo secundário. Inseridos na contemporaneidade, os artistas desta pesquisa não resgatam a fotografia de base química, todavia, os fotolivros tornam-se álbuns familiares de seus próprios tempos e de suas próprias poéticas. Imagens mantidas no afeto: os disparos das câmeras dos artistas atingiram em cheio o âmago do medo seminal do ser humano, não a morte, mas o esquecimento. Portanto, eles fotografam impulsivamente, sem demorar-se em profundas reflexões, [re]criando a existência como podem e como lembram; mas, sobretudo, fotografam para evocar uma presença, ainda que vestigial. Vestígios seguidos, traçados e arquivados na busca da própria pedra, mas, especialmente, na busca pela aura que virá libertar o corpo da superfície da imagem.

Iniciei esta pesquisa sem saber ao certo como definir o que é e o que pode um corpo, afinal esta parecia um daqueles questionamentos que parecem suficientemente óbvios, a ponto de termos uma resposta pronta, automática e empírica: corpo é a estrutura física de todo organismo físico e o que pode esse corpo é realizar tudo aquilo que não o ameaça. Eu e minha definição deveras pragmática estávamos erradas. Pois, mais do que gravar sua organicidade nas tramas do tecido, o que pode um corpo é transportar a identidade do *eu*, gravando-a no mundo. Logo, o anseio, a *fantasia*, o *desejo* de encontrar a forma origina-se do corpo na mesma dimensão que nos permitem [re]encontrar a forma, ainda que fragmentada, daqueles que não podemos permitir o desaparecimento.

Eu não encontrei a imagem que buscava, mas, tal como Rithy Panh, encontrei a imagem da busca. Ela se forma em cada rasura feita nestes anos de pesquisa, mas, sobretudo, se forma em cada curva da palavra. A imagem fotográfica pode ser friccionada entre os dedos, submergindo na pele dos corpos que, tal como na escrita, podemos ver com as mãos, tocando

um rastro e outro. *Começa-se a ler por aqui*, para ir habituando o nosso corpo à nova forma de [re]conhecer a existência. O que pode um corpo na ausência? Encontrar meios de exumar o corpo-lembrança, é o que concluo ao analisar os trabalhos dos artistas desta pesquisa. André Penteado, Henrique Carneiro, Maria Soledad Nívoli, Mariela Sancari e Sabrina Pestana, dentro de seus próprios e múltiplos processos encontraram no Território de suas perdas, um local no qual algo está preservado.

O desaparecimento decorrente do esquecimento é um tema de grande complexidade, pouco uniforme, com camadas temáticas que precisaram ser dedilhadas, ainda que brevemente, de tal modo justifico a necessidade de revisitar autores que versam sobre temas tão diversos tangentes dessas gradações: a morte, o luto, a ausência, a lembrança, a deslembração, a intermitência, o duplo, o desejo, o afeto, a ficção e a consciência imagificante. Há algo que estas quase duzentas páginas não revelam, afinal, tal como ocorre com o álbum de família, a escrita é seleção; até aqui fui acompanhada de incontáveis rascunhos, “incontáveis” no sentido mais restrito da palavra, sem excessos, afinal, muitos deles foram feitos em guardanapos de papel esquecidos sobre uma mesa qualquer ou em cadernos que se perderam.

Ainda que a escrita virtualizada seja rápida, ajustada às margens e de fácil arquivamento, há algo na escrita manual que me seduz, mesmo na letra decrepita que revela o cansaço da mão. A repetição da semântica surge como um recurso narrativo natural, cuja organicidade eu opto por manter nestas páginas, ecoando entre minhas confissões e as histórias de Luzia. Penso que nas rasuras de minha escrita são marcas de uma narrativa selecionada, isto é, o que lembro, o que escrevo, o que apago. Não obstante, tal apagamento é parte ativa no processo enunciativo, resguardando algo que nem eu mesma sou capaz de acessar novamente.

Percebo o agenciamento de fantasmas feito pelos artistas desta pesquisa. Duplos fantasmáticos que não surgem em assombro aos seus afetos, mas que na sombra registram sua permanência, encarnando o inacessível. Eu não fui capaz de fugir de agenciamento semelhante: tentei encontrar palavras para o intraduzível. O *punctum* de Roland Barthes continua sendo a mais adequada definição para a busca ontológica do olhar, essa elegia dúbia que, mais do que ferida, é também cicatriz, suturada a cada [re]encontro. O emprego da palavra *presentificação* reivindica algo próprio, diferindo-a do ato de representação – o “algo”

que fora encontrado nas *roupas*, nos *cabides*, na *banqueta de todo dia*, na *caolha de três pés*, na *caixa de arquivos*, nos *vídeos* ou nos *olhos*. Corpos-arquétipos que suportam os próprios testemunhos revezando-os conosco – sim, conosco neste momento em que o meu individual extrapola o coletivo em suas mãos.

Michel Foucault nos lembra que a palavra é elemento da memória e que nenhum elemento humano foge do *tempo de uma narrativa*, assim, o discurso é capaz de suspender o correr do relógio, detendo *a flecha lançada no recuo do tempo que é seu espaço próprio*. De tal modo, a escrita é o manifesto do escritor que se apaga em favor da narrativa. No que tange uma pesquisa acadêmica, existe uma inquietude latente e incansável que me toma e impele a continuidade da escrita, compreendo esta como a maior potência do trabalho de pesquisa, deste modo, dá-la como encerrada por completo, seria abrir precedentes para sua existência inerte em uma estante qualquer e, uma vez olvidada, declará-la morta. Por este motivo, despeço-me apenas momentaneamente.

Esta extensa carta catarse iniciou-se sem ser capaz de dimensionar a irreversibilidade da separação instalada nos dias. Mais uma dolorosa e necessária nota para o futuro: estas páginas encerraram-se no mesmo dia em que o Brasil contabilizou trezentas e quatorze mil mortes em decorrência da pandemia do COVID-19. Escrevo estas considerações com a pungência dos sentimentos ruinosos do corte irreversível que nos coloca em luto sem perspectiva de findar. Talvez por este motivo seja tão difícil escrevê-las, pois há algo que ainda precisa ser dito, este algo que surgiu repentinamente, este algo preso na garganta e amarrado nos nós dos dedos, este algo que ainda não sou capaz de externalizar. Por hora possuo apenas a convicção de que as dores precisarão ser expostas para que a lembrança não desapareça do mundo, para que não esqueçamos. *28.março de 2021 foi o que escrevi desalinhado da margem de uma folha amassada para o dia de hoje.*

Luzia dormiu antes de finalizar uma de suas frases. Eu a observei em seu sono com medo de que um dia me esqueça também de sua face. De todo modo, a casa parece um pouco mais cheia agora... e eu escuto da falta e toco o vazio como escrevo, como habito a casa, como habito o corpo, como habito as páginas... porque sinto. Porque escrevo.

Escrever para não morrer... como disse Blanchot.

Escrevo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que Resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: purgatório**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALPHEN, Ernst. **Escenificar el Archivo: arte y fotografía em la era de los nuevos médios**. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2012.
- ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte: volume I**. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- AUSTER, Paul B. **A Invenção da Solidão**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUSTER, Paul. **The Invention of Solitude**. Connecticut: Sun Publishing, 1982.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2017.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. **Diário de Luto**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Portugal: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 4 ed. 1996.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BELTING, Hans. Image, Medium, Body: a new approach to Iconology. **Critical Inquiry**. Chicago, vol. 31, n. 32, 2005, p. 302 – 319.
- BÉNICHON, Anne. Esses Documentos que são Também Obras. **Revista Valise**. Porto Alegre, vol. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM [Edição de bolso], 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 8 ed. 2012.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo: Editora Pontes. 5 ed. 2005.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri-Louis. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 2 ed. 1999.

BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín; IZQUIERDO, Iván. **A Arte de Esquecer**: cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2006.

BISMARCK, Mário. Contornando a origem do desenho. **PIAX**: Estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto, n. 3, junho de 2004.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Folio Essais, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: TAQ, 1979.

BRAGA, Rubem. As Luvas. In **Correio da Manhã**, 1955, n.p.

CANDAU, Jöel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. São

CÃNIZAL, Eduardo Peñuela. Uma Foto Familiar: aprisco de emoções e pensamentos (anotações delirantes sobre [a]sombrografia. In SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens**. São Paulo: UNICAMP, 2012.

CASELLATO, Gabriela. Luto Não Reconhecido: o fracasso da empatia nos tempos modernos. In CASELLATO, Gabriela (org.) **O Resgate da Empatia**: suporte psicológico ao luto não reconhecido. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

CRIMP, Douglas. A Atividade Fotográfica do Pós-modernismo. **Arte e Ensaios**: AE. Rio de Janeiro, p. 126 – 133, 2004.

CUNHA, Eduardo V. **Decapitações**, 2020, p. 3. No prelo.

CUNHA, Eduardo Vieira. Impressões - o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. **Porto Arte**: revista de artes visuais. Porto Alegre, vol. 13, n. 22, maio de 2005, p. 117 – 122.

CYMBALISTA, Renato. **Cidade dos Vivos**: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo. São Paulo: Annablume Editora, 2001.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**: uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o Problema da Expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão Freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.

DERRIDA, Jacques. **The Derrida Reader: writing performances**. Nebraska: Univ of Nebraska Press, 1998.

DIDEROT, Denis. **Carta Sobre os Cegos**: para uso dos que vêem. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural. 2 ed. 1985.

DIDEROT, Denis. **Lettres à Sophie Volland**, 1759.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1. Janeiro/junho de 2011, p. 26 – 51.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Zahar, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O Rosto e a Terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**. Porto Alegre, vol. 9, n. 16, 1998.
- DUARTE, Marta I. R. M. **Amor e Desejo na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro**: uma revisão de motivos, conceitos e paradigmas. Orientador: Profa. Dra. Teresa Amado. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Lisboa. Lisboa, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993.
- ÉMILE, Benveniste. **Problemas de Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimaraes, Marco Antonio Escobar, Rosa Attie Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, Joao Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. São Paulo: Editora Pontes. 2 ed. 2006.
- FONSECA, Cristina (org.) **O Pensamento Vivo de Jorge Luis Borges**. Trad. São Paulo: Martin Claret, 1987.
- Fontcuberta, Juan. **El beso de Judas**: fotografia y verdade. Barcelona: Editorial GG, 2016, p. 129.
- GATTI, Fábio L. O. Por mais tempo afogado: considerações sobre Le Noyé, de Bayard, **ARS (São Paulo)**, vol. 18, n. 39, São Paulo, Brasil, p. 179 – 201, maio/agosto de 2020.
- GOUVÊA, Teresa V. S. Quando a Morte Chega em Casa: o luto e a saudade. In FUKUMITSU, Karina O. (org.). **Vida, Morte e Luto**: atualidades brasileiras. São Paulo: Grupo Editorial Summus 2018.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice. 2. ed. 1990.
- HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia. 2 ed. 1985.
- IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- JESUS, Samuel. **Saudade**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2015.
- KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: UNICAMP. 4 ed. 1996.
- LEVI, Primo. **É Isto um Homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology**: humanistic themes in the art of the renaissance. New York: Harper and Row, 1962.
- Paulo: Contexto, 2011.
- PEDROSA, Inês. **Nas Tuas Mãos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- PENTEADO, André. Entrevista concedida à autora da pesquisa, Porto Alegre, setembro de 2019.

PENTEADO, André. **Não Estou Sozinho**. São Paulo: editora do autor, 2016.

PENTEADO, André. **O Suicídio de Meu Pai**. São Paulo: editora do autor, 2014.

SANTOS, Carolina J. **O CORPO, A MORTE, A IMAGEM**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem, 2015, p. 62. Tese de doutoramento de Carolina Junqueira dos Santos, orientada pela Professora Dra. Stéphane Huchet no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **Todos os Nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, Daniela R. Na Trilha do Silêncio: múltiplos desafios do luto por suicídio. In CASELLATO, Gabriela (org.) **O Resgate da Empatia**: suporte psicológico ao luto não reconhecido. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre a Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras Editora, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória e dor. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TUGNY, Augustin. O Presente da Saudade. In. JESUS, Samuel. **Saudade**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2015.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Portugal: Relógio d'Água, 2010.

ALFED, Elisabete. A Alteridade Construída na Ruptura e na Transgressão. **Fronteira Z**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. São Paulo, n. 23, dezembro de 2019, p. 205 – 222.

ARDENNE, Paul. **L'image corps**: Figures de l'humain dans l'art du XXe Siècle. Paris: Editions du Regard, 2001.

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada**: Memoria, subjetividad y política. Buenos Aires: Poliedros – Zona de Crítica, 2018.

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BRETON, David Le. Anthropologie des conduites a risque et scarifications a l'adolescence. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, vol. 59, n. 2, dezembro de 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e Desaparecimento**. São Paulo: Boitempo, 2013.

CASA NOVA, Vera. Cascas Sobre o Papel: memória do dilaceramento. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Minas Gerais, vol. 24, n. 2, agosto de 2014, p. 64 – 75.

CHANLOT, Andrée. **Les Ouvrages en Cheveux**: leurs secrets. Paris: Éditions de l'Amateur, 1986.

CHARE, Nicholas; WILLIAMS, Dominic. **The Auschwitz Sonderkommando**: testimonies, histories, representation. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

COSTA, Luiz C. **A gravidade da Imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes Pese a Todo**: memória visual del Holocausto. Espanha: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-Ocasões**. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2 ed. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, p. 206 – 219.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DUBY, Georges. **A Europa na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**: envelhecer e morrer. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESPINOZA, Baruch. **Tratado Político**. Trad. Homero Santiago e Diogo Pires Aurelio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e Arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar Nenhum**: militares e civis na ocultação dos documentos da Ditadura. São Paulo: Companhia das Letras.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 7 ed. 2008.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FRANCO, Fábio. **É necessário pensar o desaparecimento como um problema político**. Centro de Estudos em Reparação Psíquica de Santa Catarina: Boletim Informativo nº 25.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUASCH, Anna M. **Arte y Archivo, 1920-2010**: genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.

HARLOW, Harry; McGAUGH, James L.; THOMPSON, Richard F. **Psychology**. San Francisco: Albion, 1971.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos Pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBARGÜEN, Maya A. Memoria, Lugares y Cuerpos. In **Athenea Digital**, n. 6, 2004.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. Fábio Creder. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

JONAS, Irène. La Photographie de Famille au Temps du Numérique. **Enfances Familles Générations**: revue interdisciplinaire sur la famille contemporaine, n. 7, 2007.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 5 ed. 1964.

KIRST, Paola. **Imagens do Luto na Arte Contemporânea**. Orientador: Prof. Dra. Marlen De Martino. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. 10 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LANCRI, Jean. **Parte de Sombra na Última Obra de Marcel Duchamp**. Trad. Sandra Terezinha Rey. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2019.

LE GOFF, Jacques. **As Raízes Medievais da Europa**. Trad. Jaime Clasen. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LONGONI, Ana Maria. **A Memória**: nós somos o que lembramos e o que esquecemos. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2003.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo. **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

MACIEL, Maria E. **A memória das coisas**: Ensaios de Literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MÃE, Valter H. **As Mais Belas Coisas do Mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

MÃE, Valter Hugo. **A Máquina de Fazer Espanhóis**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016

MAIO, Ana Z. Ecosistema inventado: a casa dos pequenos objetos de Roseli Nery. In **Revista CROMA, Estudos Artísticos**, Lisboa, julho/dezembro 2018, p. 121-12

MARCELINO, Américo L. N. **Da Semelhança no Desenho**: representação e dispositivos ópticos em imagens desenhada. Orientador: Prof. Dr. Pedro Saraiva. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.

MARQUETTI, Fernanda C.; LEITE, Pedro M. T. Intervenção na Crise Suicida: silenciar determinantes ou produzir sentidos e ações na ruptura?. In FUKUMITSU, Karina O (org.) **Vida, Morte e Luto**: atualidades brasileiras. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

MEKAS, Jonas. **Ningún lugar adonde ir**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

MELENDI, Maria A. Arquivos do Mal/Mal de arquivo. In **Studium**, n. 11, 2002.

MELENDI, Maria A. Memórias da abjeção: anotações e esboços sobre arte, corpo e memórias. In **Fólio**, v.1, n.1, dez. 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Roberto Bech. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MICHEL, Johann. Podemos Falar de uma Política do Esquecimento. **Revista Memória em Rede**. Pelotas, v.2, n.3, agosto de 2010.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**: ver> fazer ver. Trad. Luis Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONTERO, Rodrigo. **Da Silueta ao Álbum de Família**: arte e práticas artísticas na construção de memórias na ditadura Argentina. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

MOTTA, Manoel. B. (Org.). **Michel Foucault**: estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos III).

MOTTA, Rodrigo P. **Ditaduras Militares**: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de La Fotografia**. Barcelona: Gustavo Gigli, 2002.

NIVOLI, Maria S. Desaparición, Mediación, elaboración de memoria: entre las islas de la infancia y las geografías del padre. In CUESTAS, Fedra; VERMEREN, Patrice (org.) **Una memoria sin testamento** : dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura. Santiago do Chile: LOM, 2016.

O'REILLY, Sally. **The Body in Contemporary Art**. London: Thames & Hudson, 2009.

OLIVEIRA, Lenise G. Da Inscrição ao Apagamento: memória e morte. In **Revista Memento**. Minas Gerais, vol. 1, n. 1, vol. 1, 2009.

PEREC, Georges. **A vida Modo de Usar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PERRET, Catherine. Sonho de Arquivo. In **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 24, 2014.

PESSOA, F. **Novas Poesias Inéditas de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática. 4 ed. 1993.

PESTANA, Sabrina. **Ela Vai Ficar**. São Paulo: Lovely House, 2018.

PESTANA, Sabrina. Entrevista concedida à autora da pesquisa via plataforma Zoom, Porto Alegre, abril de 2020.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

POIVERT, Michel. La fotografia contemporanea, 2011. In GATTI, Fábio L. O. Por mais tempo afogado: considerações sobre Le Noyé, de Bayard, **ARS (São Paulo)**. São Paulo, vol. 18, n. 39.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Trad. Fernanda Verissimo. **Porto Arte**. Porto Alegre, vol. 21, n. 35, maio de 2016.

POLLOCK, Griselda. **Psychoanalysis and the Image**: Transdisciplinary Perspectives. Oxford: Blackwell Publishing, Incorporated, 2006.

PORZECANSKI, Teresa. **El Cuerpo y sus Espejos**: estudios antropológico-culturales. Montevideo: Editorial Planeta, 2010.

PRADE, Cristiane F. Arte Como Forma de Expressão de Lutos Não Sancionados. In CASELLATO, Gabriela (org.) **O Resgate da Empatia: suporte psicológico ao luto não reconhecido**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

PULTZ, John; MONDERNARD, Anne. **Le Corps Photographie**. Paris: Flammarion, 2009.

RIBAS, Cristina. **Campo/evento/arquivo, as possibilidades do arquivo atual como exposição problemática de (algumas) obras contemporâneas**, 2012.

RIBEIRO, Niura L. Procedimentos Fotográficos nos Processos de Criação nas Artes Visuais Contemporâneas. In SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria I. (org.) **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da Universidade Federal do Rio Grande, 2004.

RICOEUR, Paul. **A Memória, A História, O Esquecimento**. Trad. Alain François. São Paulo: UNICAMP, 2007.

RIVERA, Tania. A Memória como Gesto – Benjamin, Freud e a Trama de Polaroides de Marcos Bonisson. In **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 24, 2014.

ROLNIK, Suely. A que vem este arquivo. In **Arquivo para uma obra acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto**. São Paulo: SESC SP, 2010.

SAER, Juan J. O Conceito de Ficção. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2012.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**. Goiânia, vol. 10, n. 1. Janeiro/junho de 2012, p. 151 - 164.

SANCARI, Mariela. Mariela Sancari: why I tracked down and photographed my dead dad's lookalikes. Entrevista concedida a Tom Seymour. **The Guardian**, Reino Unido, julho de 2015.

SANTOS, Maria I. A memória e suas ficções: correspondências e documentos de processo nas artes visuais. In **Scriptórium**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, 2015.

SANTOS, Maria I. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. In **Revista crítica cultural**. Palhoça, vol. 4, n. 2, 2009.

SANTOS, Milton. Dinheiro e Território. **Geographia: Revista da Pós-Graduação em Geografia**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, 1999.

SEONE, Maria. **El dictador**, Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

SIGNORINI, Roberto. **A Arte do Fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SILVEIRA, Paulo A. M. P. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SIMON, Taryn. **An Occupation of Loss**. Berlim: Hatje Cantz, 2018.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Cia das Letras Editora, 2003.

TAGG, John. **El Peso de la Representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

THOMAS, Louis-Vicent. **Rites de Morte: pour la paix des vivants**. Paris: Editora Fayard, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Los Abusos de la Memória**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

VOVELLE, Michel. A História dos Homens no Espelho da Morte. In **A Morte na Idade Média**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1996.

ZIELINSKY, Monica. Histórias da Arte Hoje: Alguns Apontamentos a Partir de Arquivos de Artistas e de Historiadores. In **Revista Farol**. Vitória, n. 14, 2015.

MEIO ELETRÔNICO

L'IMAGE Manquante. Direção de Rithy Panh, 2014. Camboja: H2O Films. 68'29". **Disponível em:** <https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

NÍVOLI, Soledad. **Cómo Miran Tus Ojos**. Rosario, 2005 - 2007. **Disponível em:** <http://comomirantusojos.blogspot.com/>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

PENTEADO, André. **Não Estou Sozinho**. São Paulo, 2009 – 2013. **Disponível em:** <https://andrepenteado.com/trabalhos/nao-estou-sozinho-2009-2013/memorias/>. **Acesso em:** janeiro de 2021. PENTEADO, André. Nós. In **Não Estou Sozinho**. São Paulo. **Disponível em:** <https://andrepenteado.com/trabalhos/nao-estou-sozinho-2009-2013/nos/>. **Acesso em:** outubro de 2019.

PENTEADO, André. **O Suicídio de Meu Pai**. São Paulo, 2007. **Disponível em:** <https://andrepenteado.com/trabalhos/o-suicidio-de-meu-pai-2007-2011/roupas/>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

PESTANA, Sabrina. **Ela Vai Ficar**. São Paulo, 2008. **Disponível em:** <https://sabrinapestana.com/home/ela-vai-ficar/>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

SANCARI, Mariela. **Série Moisés**. Buenos Aires, 2014 - 2015. **Disponível em:** <http://marielasancari.com/imagesmoises>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

SINK or Swin. Direção de Su Friedrich, 1990. USA: Downstream Productions. 47' 40". **Disponível em:** <https://www.youtube.com/watch?v=RacLOOCJj-0>. **Acesso em:** janeiro de 2021.

APÊNDICE

Entrevista do artista brasileiro André Penteado cedida à autora desta pesquisa.²⁵⁶

4 de setembro de 2019.

Conheci André Penteado pessoalmente no dia três de setembro de 2019 na cidade de Porto Alegre, RS. Natural de São Paulo, ele viajara até a capital gaúcha para participar do seminário *Máquina do Mundo: fotografia e artes visuais*, coordenado pelos Professores Alexandre Ricardo Santos e Niura Aparecida Legramante Ribeiro, promovido pelo seu grupo de pesquisa do CNPq *Deslocamentos da Fotografia na Arte*. Havia alguns meses que eu me debruçava sobre seus trabalhos na tentativa de compreender a expressão de seus sentimentos de comoção sentimental diante da ausência gerada pela morte do pai. Eu me dedicava a escrever sobre seus trabalhos, mas, de alguma forma, minhas palavras pareciam-me vagas e conseqüentemente vagantes demais, correndo por suas fotografias sem ser capaz de atingir seu significado real.

No dia seguinte ao nosso primeiro encontro, conversamos por cerca de uma hora e meia entre uma conferência e outra. Expus resumidamente a proposta e as problemáticas da pesquisa desenvolvida, lhe contei também sobre os sentimentos e sentidos; ele ouviu atentamente cada palavra, como se fosse capaz de concluir cada frase. Ele me contou sobre seu novo projeto que se encontrava em fase de finalização antes de começar a falar sobre sua série mais autobiográfica e como ela o fez ser artista após anos trabalhando com fotografia comercial.

Naquele final de uma manhã gélida de Porto Alegre, fui acometida pela sensação de estar reencontrando alguém já conhecido; desses conhecidos que não se vê e não se fala há muito e que todos os assuntos pendentes são encaixados entre um café e outro. A personalidade não intencional — tampouco prevista — da conversa de cunho tão íntimo por vezes gerava uma deslembração sobre a entrevista a ser desenvolvida. O artista contou-me sobre seu processo de definição artística, suas primeiras séries e as obras posteriores ao *Suicídio de*

²⁵⁶ Todos os artistas desta pesquisa gentilmente cederam entrevistas a mim, todavia, por alcançarmos toques muito sensíveis e íntimos, nem todos os artistas permitiram a divulgação das entrevistas. Em respeito às decisões dos artistas, a íntegra das entrevistas serão mantidas em sigilo.

Meu Pai e Não Estou Sozinho. Fiz-lhe poucas perguntas, pois compreendi que ali, diante de toda a fluidez da fala, elas não seriam necessárias.

Optei pela metodologia não-estruturada de entrevista. Respeitando a naturalidade do diálogo, transcrevo a entrevista realizada com o artista André Penteado sem ocultar a organicidade com que se deu a conversa.

Leticia Sotero de Abreu | Pergunto se fotografia sempre foi um interesse e André responde:

André Penteado | Sempre foi. Mas é difícil dizer, porque eu precisava encontrar um jeito de viver e ser fotógrafo comercial permitia isso. Eu sempre fotografei muito para mim mesmo, mas sem ter nenhuma formação e pensamento, a coisa ficou sempre muito incipiente, um monte de imagem que eu não sabia o que fazer, eu não tinha consciência do gesto artístico e nem das decisões que eu deveria tomar para dizer que aquilo era uma obra. Como fotógrafo, muitas vezes você fica muito apegado ao ato de fazer a fotografia sem ter tanta reflexão anterior e posterior a isso; quando você vem principalmente da área comercial você tem um *briefing* que te diz o que fazer e um diretor de arte que vai te dizer se ficou bom ou não e você usa a sua criatividade para realizar a ideia de uma outra pessoa, então é um procedimento muito diferente de ser artista. Eu demorei muito tempo estudando, vendo arte, pensando para daí conseguir fazer isso.

Em 1998 eu participei de um grupo do Eduardo Brandão que era dono da Galeria Vermelha; participei de muito grupos de estudos, participei de curso de história da arte, mas foi toda uma formação muito louca e muito minha para conseguir chegar em alguma coisa. Acontece que lá por 2003 eu comecei a fazer pequenas coisas, pequenos trabalhos, pequenos livrinhos de artista tentando organizar meus pensamentos, meu primeiro projeto de retratos já na linha da beleza real e no final de 2005 eu me mudei para Londres para passar um ano, eu levei meu portfólio comercial e meus trabalhos pessoais e lá eu comecei a fazer alguns trabalhos.

LSA | Após alguns segundos de pausa o artista continua a incursão à sua poética, tocando questões de identidade familiar:

AP | No dia trinta e um de janeiro de 2007 o telefone do meu apartamento em Londres toca, minha ex-mulher atende o telefone, era o pai dela. Escutei ela dizendo “sim, ele está aqui”. Era um telefone sem fio, ela saiu da sala. Nessa noite eu tinha dormido muito mal, eu tive

insônia, que não era algo comum [...] Então ela entra no quarto e fala “uma coisa horrível aconteceu”, na hora eu pensei “o meu pai”.

Só que nesse momento tudo o que eu pensava era que ele estaria no hospital. E ela disse “ele morreu”.

Eu fiquei em choque. E não senti nada. Foi uma coisa muito maluca, havia um ano que eu não via meu pai. Acho que você entende que o mundo inteiro mudou, mas nada mudou, eu não tenho como entender isso. Estava há milhares de quilômetros de distância, eu ligo para São Paulo, converso com a minha mãe, falo com minha irmã um tempo depois do primeiro telefonema e ela estava chorando muito e questionando “por que ele fez isso?”, perguntei “ele fez o que?”. Ela falou “ele se matou”.

O mundo caiu de novo sobre mim, mas eu não conseguia chorar.

Meu pai já estava muito deprimido e falava em suicídio. Ele tinha 73 anos e havia ido à falência, ele vinha falando disso, mas nós filhos acreditávamos que ele não teria coragem de fazer isso com a própria natureza dele.

Eu liguei para o meu psicanalista em São Paulo para conversar com ele e falo “eu não estou sentindo nada”. Minha mãe disse que eu não precisava ir até o enterro, mas não existia possibilidade de meu pai desaparecer desse jeito e eu não ir.

Durante o voo para São Paulo eu choro um pouco, uma situação toda meio estranha. Um ano depois de ter saído, encontro todos os meus amigos, minha família ali e meu pai em um caixão.

Na hora que eu recebo a notícia em Londres eu pego minha câmera fotográfica, coloco um filme preto e branco e nessa coisa de não estar sentindo nada eu queria tirar algumas fotos. Faço uma primeira foto que é uma lâmpada, uma luminária no teto do meu quarto e depois eu fotografo um pouco fora do meu quarto.

LSA | Questiono o artista se os registros são feitos aleatoriamente, André Penteado concorda, mas revela o interesse pela presença das luzes e das lâmpadas encontradas em seu caminho. O artista segue relatando que existem muitas imagens da série que não foram divulgadas em seu site, embora as tenha organizado e resguardado em um livro de artista que disponibiliza apenas nas exposições.

AP | É um livro de artista, só que eu expus e não coloquei no *site* porque eu sempre achei que as fotos do meu pai no caixão era um pouco demais. Assim como eu só exponho [as fotografias do funeral] como um livro de artista, porque a pessoa tem uma relação 1x1 com aquelas imagens.

Eu voo, chego em São Paulo, fico ali com as pessoas que vão indo embora, eu precisava ficar um pouco sozinho com ele. Eu entro na sala, fecho a porta e fico fotografando; tiro o véu que encobre e faço o rosto dele, as mãos dele, os pés dele. Depois de um tempo eu volto para casa, faço um autorretrato chorando na cama, faço uma foto da janela e volto para o velório e fico fotografando até a hora do enterro.

Dou a câmera para um amigo meu que é fotógrafo que está lá e peço para me fotografar. As pessoas ficam um pouco sem entender o que está acontecendo. Eu nunca tinha feito nada daquilo, mas como eu falei para você isso, eu virei fotógrafo por causa do meu pai, eu usei a câmera dele, ele quis ser fotógrafo, ele era um bom fotógrafo amador e diz que eu realizei o sonho dele de ser fotógrafo. Eu faço as fotos até o velório e isso acaba. Foram quatro filmes, desde Londres até o final do velório.

LSA | Relato minha percepção sobre a obscuridade das imagens do trajeto e Penteadado relata que no livro de artista exposto, ao contrário do que mostra em seu site e no fotolivro comercializado, existem imagens do segundo dia do velório ocorrido durante o dia e que contém registros dos amigos e familiares, além dos demais registros feitos como forma de documentação viabilizada pela fotografia.

AP | Eu era muito próximo do meu pai. Eu acho que fotografar foi o que eu pude fazer para dar conta de estar naquele momento. Eu precisava não estar só no momento, eu precisava estar fazendo alguma coisa ou a dor seria muito grande [...]

Uma semana mais ou menos depois nós precisávamos esvaziar o apartamento. Nesse momento eu tive a ideia de fotografar o apartamento dele, então eu começo a fotografar começando pela geladeira, tiro uma foto do sabonete usado no *box*; eram marcas que tinham... a última coisa que ele tinha comido, o cinzeiro com o cigarro. Eu tive um pensamento que era fotografar tudo o que ele deixou, mas a gente precisava esvaziar o apartamento e não tinha ritmo para isso, eu não podia ficar um mês ali dentro, não tive essa energia.

Nós guardamos tudo em sacos.

Encontramos um atlas do corpo humano.

LSA | (Neste ponto o artista revelara detalhes da morte do pai. Contudo, por questões éticas e morais, opto por não divulgar detalhadamente esta informação na transcrição desta entrevista.)

AP | Peguei todos os sacos, conversei com um amigo com o qual eu havia dividido o estúdio até algum tempo atrás, chamei outro amigo para dar assistência. Fiz dois testes, coloquei um fundo branco e um fundo cinza, usei um *haze* e um *ring flash*, então entendi que o branco não era legal porque remetia à coisa de moda e o *ring* era uma luz que dava o efeito de sombra na volta, como um fantasma e optei por seguir com o *ring*.

Marquei um lugar no chão e defini o enquadramento. Comecei olhando para a câmera com um sorriso forçado que meu pai fazia de vez em quando, eu fiz metade do guarda-roupa assim, sempre com a mesma pose, mas isso foi uma coisa inconsciente. Só que eu percebi que tinha que ser de olho fechado e eu não sabia explicar o porquê. Eu tinha feito esses retratos [da série *Sonhadores*] dois meses antes naquela empresa em Londres. Eu refiz com outras combinações de roupa, porque eu fui jogando as roupas no chão e fizemos até a noite, até usar todas as camisas, todas as roupas, todas as meias, todos os sapatos; eu usei tudo, colares, pasta, chapéu, tudo o que estava lá. Isso tudo deu 52 retratos no final. Eu fiz tudo na mesma pose, só com os olhos fechados, já não fiz mais com os olhos abertos.

Quando terminou, estavam todas as roupas jogadas no chão do estúdio e todos os cabides. Eu pensei que os cabides também significam alguma coisa; montei um fundo branco com o *ring flash* de cima e todos os cabides, quando terminaram todos os cabides fiz com todos os sapatos, depois fiz alguns estilos com os cintos; os sapatos eu fiz sem as calças, então só as pernas e o sapato social, mas nunca usei isso; eu fiz também com os remédios e placas de dente, mas também nunca usei, está lá, as vezes eu olho para elas e fico pensando se alguma hora vou fazer alguma coisa.

Fiz isso, revelei o filme preto e branco. Eu achei que tinha superexposto os filmes e pedi para um laboratório sub-revelar, o que quase estragou tudo, porque são super suaves os negativos, não estavam tão expostos. As fotografias preto e branco [do velório] são filme e as das roupas são fotos digitais que eu tirei com uma Canon 5D, porque quando eu fui para Londres foi durante a transição do filme para o digital.

Fiquei no Brasil mais um mês [...] decidi não voltar para o Brasil, ainda era muito cedo. Em Londres esse material ficou parado, retomei a vida, eu tirava muitas fotos com minha câmera de bolso entre 2007 e 2008. Eu estava com muita dificuldade de lidar com o fato de que meu pai tinha se matado, eu estava na terapia, encontrei uma terapeuta que falava português e que era israelense, mas que havia morado no Rio de Janeiro muito tempo e falava perfeitamente, fiz terapia, mas a terapia não dava conta do suicídio do meu pai. Um dia eu dei um *google* “grupo de apoio para familiares de suicidas” e encontrei um que era próximo da minha casa e que acontecia numa sala de uma igreja, mas não era religioso.

Eu fui nesse grupo que chamava SOBS, o engraçado é que em inglês eles sempre faziam umas siglas que significavam alguma coisa, a própria sigla também é uma palavra. *Survivors of Bereavement by Suicide* [Sobreviventes de Luto por Suicídio] e *sobs* é soluçar de chorar. Eles faziam muito essas siglas inteligentes.

O primeiro dia que eu fui nesse grupo, era um grupo que não tinha coordenação de psicólogos, eram só familiares que tinham organizado. Funcionava assim: você sentava em uma roda, eu cheguei lá tinham mais ou menos vinte pessoas; eles pediam para a pessoa se apresentar dizendo o nome, quem ela perdeu e há quanto tempo.

“Meu nome é André, meu pai José Octávio faleceu há um ano e meio atrás”.

Alguém falou “está chegando o aniversário do meu filho John, se suicidou com 18 anos há seis meses, eu e minha esposa estamos com muita dificuldade”. As pessoas iam falando e compartilhando experiências e só estar lá ouvindo essas experiências me fez um bem inacreditável porque eu comecei a ver que não estava sozinho nessa história, comecei a ouvir coisas semelhantes às que eu falava e que não eram possíveis de acessar na terapia.

Eu não falei nada nesse primeiro dia, frequentei o grupo até ter coragem de falar. Um dia eu resolvi convidar essas pessoas para fazer um trabalho comigo sobre a nossa experiência; eu convidei algumas pessoas, várias não quiseram participar, mas umas vinte quiseram. Eu fui primeiro na casa de um homem...

A cronologia está um pouco fragmentada porque entrou um projeto no outro.

... eu fui na casa do John, a esposa tinha se enforcado em casa. Eu fiz alguns retratos dele segurando alguns objetos que pertenceram a ela, ele de pé na mesma pose que eu tinha me fotografado de olho fechado, ele de olho aberto; eu faço uma foto onde ela se matou, uma

coisa um pouco mórbida demais eu achei. Eu começo a refletir, fiz alguns retratos dele e no final eu só usei a da porta, os retratos não ficaram bons. Eu fotografo um segundo homem segurando uma coisa do irmão que se matou, com o olho fechado na mesma pose que eu me fotografei com as roupas do meu pai, mas ele tinha algo na mão, depois eu faço um retrato de rosto dele. Na terceira pessoa quando eu vou fazer o retrato posado eu enquadrei todo o retrato com a pessoa no meio e quando eu fiz a foto perguntei se ele poderia sair do quadro, então eu faço uma foto que é um retrato sem uma pessoa porque todo o enquadramento é pensado para ser um retrato. Eu perguntei para ela onde ela guardava o chapéu que estava segurando, ela me mostra, aí consolidou o que foi a estratégia final do que foi esse projeto aonde eu faço sempre um retrato, mas peço para a pessoa sair e fotografo o vazio, aonde eu fotografo o local onde guarda o objeto de afeto que as vezes está escondido e depois eu fotografo só o rosto da pessoa olhando a câmera para lidar com a questão da culpa.

Para mim ficou assim: o vazio que você sente da pessoa, não ter uma pessoa onde deveria ter, como a gente lida com esse afeto, porque também tem a banalidade da coisa, porque as vezes é uma caneca que te liga à pessoa mas para mim essa caneca é um nada, não é bonita, não significa nada e para outra pessoa ela significa tudo, mas ao mesmo tempo ela guarda essa caneca dentro de um armário, não é algo que ela vê toda hora. Eu queria lidar com essas coisas, além da questão da vergonha que também é algo muito forte ao mesmo tempo que refletindo sobre a experiência de estar no grupo.

O que eu tenho para dizer é que *O Suicídio de Meu Pai* é intuitivo, levar as roupas, nunca tinha feito nada assim, nunca havia feito um autorretrato desse jeito, nunca tinha performado para a câmera, nunca tinha feito nada parecido com aquilo, fotografar o velório também, eu nunca fui um fotografo desse tipo de coisa, mas foi o meu processo de lidar com isso, eu precisava fazer uma foto disso para entender. Ao mesmo tempo, eu acho que por muito tempo da minha vida, a fotografia é aquela ferramenta que te dá acesso, que te libera a entrada nos lugares, mas que também é uma barreira que você coloca entre você e o mundo, porque a câmera está aqui. Não parece, mas eu sou tímido, sempre tive problemas com isso de me aproximar, é um pouco de medo do ridículo, mas nessa situação extrema tudo isso acabou. Eu tive que fazer aquilo.

Uma das formas que eu ressignifiquei a morte do meu pai é que ele me fez artista, até a morte dele eu nunca tinha tido coragem de fazer o gesto artístico. Ele numa situação extrema me

mostrou o que era aquilo. Eu fico emocionado falando isso ainda, porque eu acho que foi a forma mais bonita eu encontrei de ressignificar a morte dele.

Esse projeto que eu fiz dele me deu o maior prêmio que eu já ganhei, o Pierre Verger. O que eu aprendi é que fazer alguma coisa com esses sentimentos, como você está fazendo, é uma coisa muito importante porque você consegue ressignificar a coisa, colocar em um contexto maior porque a gente quer refletir e pensar a relevância disso no mundo para não ser algo só para o nosso umbigo, enfim, onde isso toca as pessoas.

Esse trabalho tem algo muito interessante, grande parte do público que acessa o *Suicídio de Meu Pai e Não Estou Sozinho* são psicólogos. Ano passado eu fui chamado para falar no Congresso Brasileiro de Prevenção de Suicídio, eles pegaram três artistas que estavam lidando com esse tema; outro dia eu vendi três cópias do livro para uma psicóloga que ia dar para banca dela na defesa de mestrado. É uma coisa bem interessante e diferente dos meus outros trabalhos, é a entrada em um outro mundo bem específico.

LSA | Eu menciono o livro *O Resgate da Empatia*, organizado por Gabriela Casellato, cuja a capa carrega algumas das fotografias de *Os Cabides do Meu Pai*. Penteado relata que foi procurado para escrever um capítulo para o livro, mas que considerou não estar no papel de escrever sobre psicologia, além de encontrar-se esgotado para escrever e dar continuidade ao tema do suicídio.

AP | *O Suicídio*, tocou muitas pessoas e me falaram que eu deveria mostrar. Depois eu fui olhar esses cinquenta e dois retratos que eu fiz, mais os cabides que são trinta e seis e eu resolvi olhar também os meus arquivos fotográficos dos anos seguintes que eu tinha feito com a camerazinha de bolso e pensei como tinha sido a minha vida nesse tempo.

Eu comecei a olhar, editar e perceber que no meio de algumas fotos de momentos divertidos tinham fotos muito tristes, coisas velhas, quebradas e descartadas. Comecei a editar, editar e editar até chegar em um grupo de imagens que eu acho que mostravam o meu estado emocional depois disso. Eu acabei indo em 2011 para uma leitura de portfólio em Paris, eu levei esse trabalho e fui convidado para expor em uma galeria pública junto com um fotógrafo alemão que tinha feito um trabalho sobre a morte da mãe, Joachim Froese. A mãe dele tinha uma grande coleção de livros e ele, a cada dia que ela estava no hospital, ele ia até a casa dela, retirava uma parte da prateleira e fazia uma foto dos livros, ele fez isso até o dia que ela

morreu. Ele ficou em uma sala e eu fiquei em outra sala; foi a primeira vez que eu montei as roupas, eu pensei na montagem que era 13x4 em uma parede e na frente dela os cabides, essas fotos da vida eu coloquei em uma espécie de constelação com algumas fotos maiores e outras menores, o velório eu fiz em um livro de artista. Eu fiz também a minha única escultura, um trabalho em neon, porque eu fiquei olhando muito a assinatura do meu pai; ele tinha feito uma carta impressa, ele assina como um contrato e eu achei que aquela assinatura tinha bastante força, então eu tirei uma cópia e aumentei, fiz a assinatura ficar com mais ou menos um metro, eu encontrei um homem que fazia neon para artistas e ele fez a assinatura em neon branco e pintamos de preto o fundo; parece uma assinatura com uma luz no meio só que ela reflete na parede, fica uma assinatura que brilha, tem um certo poder, eu coloquei essa assinatura em cima do livro como um chamariz para as pessoas irem olhar esse livrinho.

Eu fiz vários livros de artista terminando esses projetos, fiz um livro de artista dos rostos dos manequins, fiz um livro de artista dos olhos fechados, eu fiz um livro de artista das câmeras de segurança também. São coisas que eu fui terminando nesses anos para ir entendendo os gestos, a edição e tudo. Quando eu fiz o livro do *Suicídio de Meu Pai* foi o primeiro livro de verdade, mas eu já tinha feito vários de artista; ele é quase perfeito no meu ponto de vista.

LSA | Sabendo que as *fotos da vida*, como chama o artista, foram feitas aleatoriamente como um registro dos dias e anos subsequentes do falecimento do pai, questiono-o sobre a escolha de abrir o fotolivro com elas e como se deram as escolhas de montagem.

AP | Eu sou muito cartesiano, a minha lógica para o livro era o velório, roupas e cabides, a minha tristeza do final, porque para mim todos esses projetos não são sobre meu pai, mas sobre o luto, sobre perder alguém e como a gente lida com isso, o que fazemos com essa informação, como a gente continua depois, como a gente passa a ver a vida. O livro era assim, mas uma amiga da *designer* Luciana Facchini foi no escritório dela e falou que seria bonito se o livro começasse com essas fotos, porque além de falar da tristeza dele, talvez, desse alguma pista sobre a depressão e o que é estar deprimido deixando a coisa mais cíclica. O estranho é que meu pai fez uma tatuagem já velho, o Ouroboros. Eu achei perfeito, ela falou e eu não questionei e achei maravilhoso colocar no começo.

Só para dar um pouco da minha reflexão bem posterior, na série do suicídio o velório é o choque do recebimento da notícia, as roupas e o cabide o processo de despedida, os anos seguintes essa dor que permanece como uma coisa que se estica no tempo. Em *Não Estou*

Sozinho os rostos é a vergonha, o vazio é o que fica nesse espaço que parece que falta um pedaço na gente, a memória é o que a gente guarda e a projeção que a gente faz nos objetos e lugares, o vídeo *Como Você se Sente* é sobre a experiência do compartilhamento como um processo de cura.

Eu estou olhando muitos álbuns de família, nossos álbuns, tentando ver as imagens e se tem alguma coisa que me toca nas imagens que minha família já tem. Minha família tem muitas fotos, eu tenho álbuns, tenho fotos do meu pai criança, minha mãe e tias, todos ficaram comigo. Estou refletindo sobre a coisa da memória e o que eu poderia fazer que já não tenha sido feito na fotografia apropriada [...]

Em todos os meus trabalhos eu tenho a impressão que tem alguns fragmentos que se destacam mais do que os outros. No do suicídio são as roupas, acho que todo mundo se identifica com a coisa da roupa e do familiar que se vai por ser uma coisa muito da pessoa. Para mim também tem algo do homem perdendo o pai, porque ele está na sua frente e se ele sai... andar nos sapatos dele também era um gesto, assim como a fala dos vídeos é mais universal do que as outras imagens que são um pouco mais herméticas e sem explicação do que é [...] eu acho que esse das roupas e *Como Você se Sente?* são trabalhos que não precisam de nada.

Eu acho que existe uma tendência na fotografia, uma questão de gosto e de opção, que a fotografia já é uma mídia muito melancólica por trabalhar sempre com algo do passado, algo que já se deu. Algumas pessoas reforçam essa melancolia, eu prefiro ir por um lado mais seco da imagem porque eu quero que a pessoa tenha isso de não ser capturada imediatamente, mas ali no velório tem um pouco disso até pelo preto e branco, mas é uma coisa que eu fui refletindo depois de *Não Estou Sozinho* e que permite que a camada emocional dos trabalhos não seja a primeira então o texto é seco, mas é uma narrativa que tem uma tristeza profunda e o vídeo que é só a passagem da lateral do trem, esse borrão que você entra; você viveu o processo de choque, você viveu o processo de não conseguir chorar, você deve ter ficado nessa névoa, eu tento tocar nessas coisas.